СОВЕТСКОЕ ФОТО

3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1974





Визит дружбы и братства.
Встреча в аэропорту «Хосе Марти»

Фото
А. ПАХОМОВА и
С. СМИРНОВА



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 3.1974
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

МИР НУЖЕН ВСЕМ

На всех континентах растет и ширится движение борцов за мир, безопасность народов, за разрядку международной напряженности. Проходивший недавно в Москве Всемирный конгресс миролюбивых сил явился особенно ярким и наглядным подтверждением непреодолимого желания всех людей доброй воли активно бороться за упрочение мира, защиту свободы и независимости народов. Наша страна последовательно и настойчиво проводит политику мирного сосуществования. Как сказал в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза товарищ Л. И. Брежнев: **«Агрессивной политике империализма Советский Союз противопоставляет политику активной защиты мира и укрепления международной безопасности.** Главные направления этой политики хорошо известны. Наша партия, наше Советское государство в сотрудничестве с братскими странами социализма, с другими миролюбивыми государствами и при горячей поддержке многомиллионных народных масс во всем мире уже многие годы ведут борьбу на этих направлениях, отстаивая дело мира и дружбы между народами».

Провозглашенная КПСС и Советским правительством Программа мира постоянно подкрепляется конкретными делами. Все теснее и активнее становится наше политическое и экономическое сотрудничество с братскими странами социалистического лагеря, что содействует дальнейшему росту могущества мировой системы социализма. Ярким свидетельством наших миролюбивых устремлений являются и дружественные визиты Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева в прошедшем году в ФРГ, США и Францию, закончившиеся подписанием важнейших договоров и соглашений, направленных на ослабление опасности войны и укрепление мира. Фоторепортеры всего мира запечатлели эти исторические события в сотнях снимков, передающих атмосферу важных для судеб человечества переговоров и встреч.

В конце 1973 года состоялся визит Леонида Ильича Брежнева в дружественную Индию, послуживший делу обеспечения мира на азиатском континенте и дальнейшему осуществлению идеи коллективной безопасности в Азии. Визит Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева на Кубу еще раз подтвердил, что народы наших стран объединяет крепкая братская дружба, основанная на принципах социалистического интернационализма. Снимки, рассказывающие об этих важных событиях, вы видите на страницах журнала.

С огромным удовлетворением было встречено народами всего мира сообщение о том, что в утвержденном на VII сессии Верховного Совета СССР восьмого созыва Государственном бюджете нашей страны предусматривается значительное сокращение военных расходов.

Сегодня для журналиста нет важнее и благороднее задачи, чем быть в рядах активных борцов за дело мира и прогресса. Надежды и чаяния людей, их радости и горе, их тревоги и волнения — все это находит отражение в лучших работах фотожурналистов.

Волнующие фотодокументы истории, достоверно и образно рассказывающие о сегодняшнем дне планеты, были включены в фотографическую выставку «Мир нужен всем», открытую для обозрения в московском Доме дружбы перед началом работы Всемирного конгресса миролюбивых сил. Экспозиция получила у зрителей высокую оценку.

Учитывая большое пропагандистское значение фотовыставки «Мир нужен всем» в деле борьбы за мир, Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, Союз журналистов СССР, оргкомитет выставки приняли решение экспонировать ее во многих городах Родины. Выставка «Мир нужен всем» отправилась в большое путешествие по стране, и с ней смогут познакомиться сотни тысяч зрителей. «Второе рождение» выставки состоялось в Вильнюсе — столице Литовской ССР. Для экспозиции был предоставлен самый лучший выставочный зал.

На вернисаже присутствовали С. Шимкус — заведующий отделом культуры ЦК КП Литвы, И. Куомялис — заведующий отделом пропаганды ЦК КП Литвы, редактор газеты «Тиеса» А. Лауринчюкас, Р. Петраускас — председатель президиума Литовского общества дружбы.

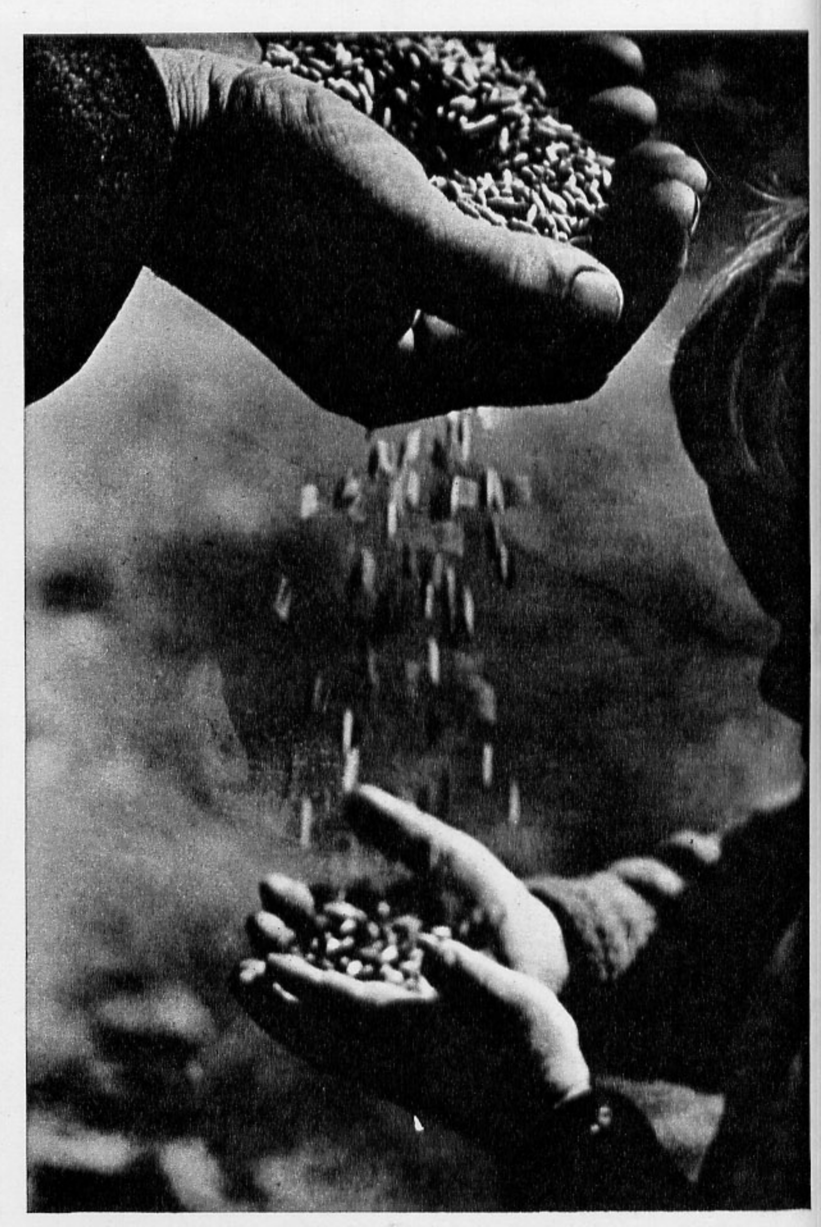
Выступившие на открытии выставки отметили ее большое идейно-художественное звучание, ее масштабность и общественную значимость. Было высказано единодушное мнение, что выставка на столь актуальную и важную тему должна стать традиционной и проводиться регулярно каждые два года.

В этом номере редакция знакомит читателей журнала с некоторыми работами, дополнительно включенными в экспозицию выставки «Мир нужен всем».









Открытие выставки «Мир нужен всем» в Вильнюсе
Выступает Антанас Суткус

У стендов выставки

Р. АУГУНАС
На пляже

Л. ВАСАУСКАС
Зерна

Л. РУЙКАС
Новая линия энергопередачи







Ю. АБРАМОЧКИН и О. ИВАНОВ
Дели. 27 ноября 1973 года. Во время митинга индийско-советской дружбы на площади у Красного форта

И. УТКИН
Делегаты Всемирного конгресса миролюбивых сил из ГДР во главе с вице-президентом Всемирного Совета Мира доктором Гретой Кукхоф в гостях у пионеров 81-й московской школы

Ю. АБРАМОЧКИН и О. ИВАНОВ
Дели. 28 ноября 1973 года. Встреча Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева с активистами Индийско-советского культурного общества

Москва. 31 октября 1973 года. Кремлевский Дворец съездов. Заключительное заседание конгресса

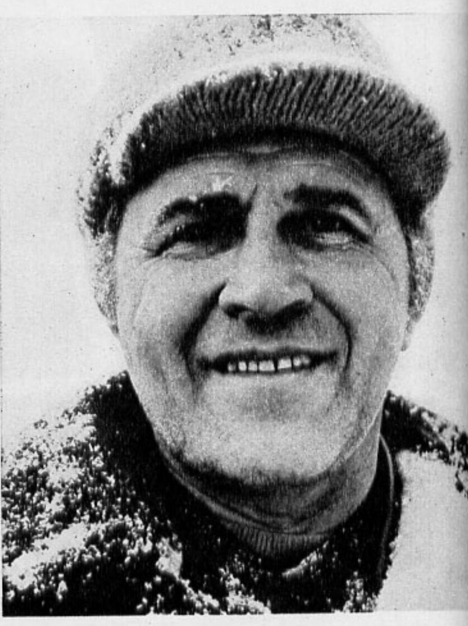


АРКТИЧЕСКИЙ ДЕСАНТ











Девятая пятилетка — это ударный труд миллионов тружеников у станков и на полях Родины, гигантские новостройки и повсеместное наращивание производственных мощностей. Но кроме того, она еще и ступень дальнейшего подъема отечественной науки, которая неуклонно увеличивает свой вклад в общее дело всего советского народа — дело построения коммунизма. Поэтому и фотолетопись пятилетки без рассказа о повседневном упорном, порой героическом труде людей нашей науки была бы неполной.

Для фотожурналиста работа над этой темой — всегда встреча с новым, неизведанным. Она таит в себе много интересного. Недавно мне довелось снимать репортаж о создании в Северном Ледовитом океане новой дрейфующей научно-исследовательской станции «Северный полюс-22».

Сотрудников Ленинградского арктического и антарктического научно-исследовательского института и различное оборудование для ледовой станции (всего около 500 тонн груза) было решено доставить сюда не обычным воздушным путем, а новейшими судами Дальневосточного пароходства — дизель-электроходом «Капитан Кондратьев» и ледоколом «Владивосток». Мы — представители прессы — отправились морем вместе с полярниками. Это помогло заранее познакомиться с героями репортажа, больше узнать об их работе, о них самих. А еще появилась возможность уже в пути сделать интересные снимки. Дело в том, что все время шло обследование района с воздуха. Ледовая разведка велась не только с самолета, но и с бортового вертолета, где одно место было отведено журналистам. Мы занимали его «в порядке общей очереди». Так мне удалось снять несколько «арктических пейзажей» и караван судов, пробивающий себе дорогу во льдах.

Океанограф-астроном Николай Сугоняко

«Лучший кулинар Арктики» повар Валентин Дондуков

Ночной аврал

Артур Чилингаров, возглавивший работу станции после высадки

Старший инженер-метеоролог парторг «СП-22» Федор Заяц

Караван в пути

«СП-22» — ура!

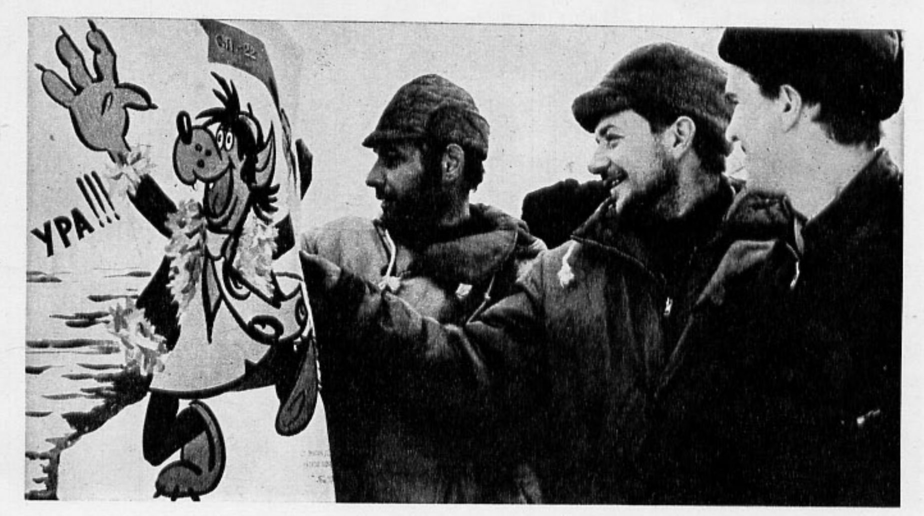
К стр. 8—9

Вот он — остров Ледяной

Ледовую разведку ведет вертолет

День рождения станции

Фоторепортаж Юрия МУРАВИНА



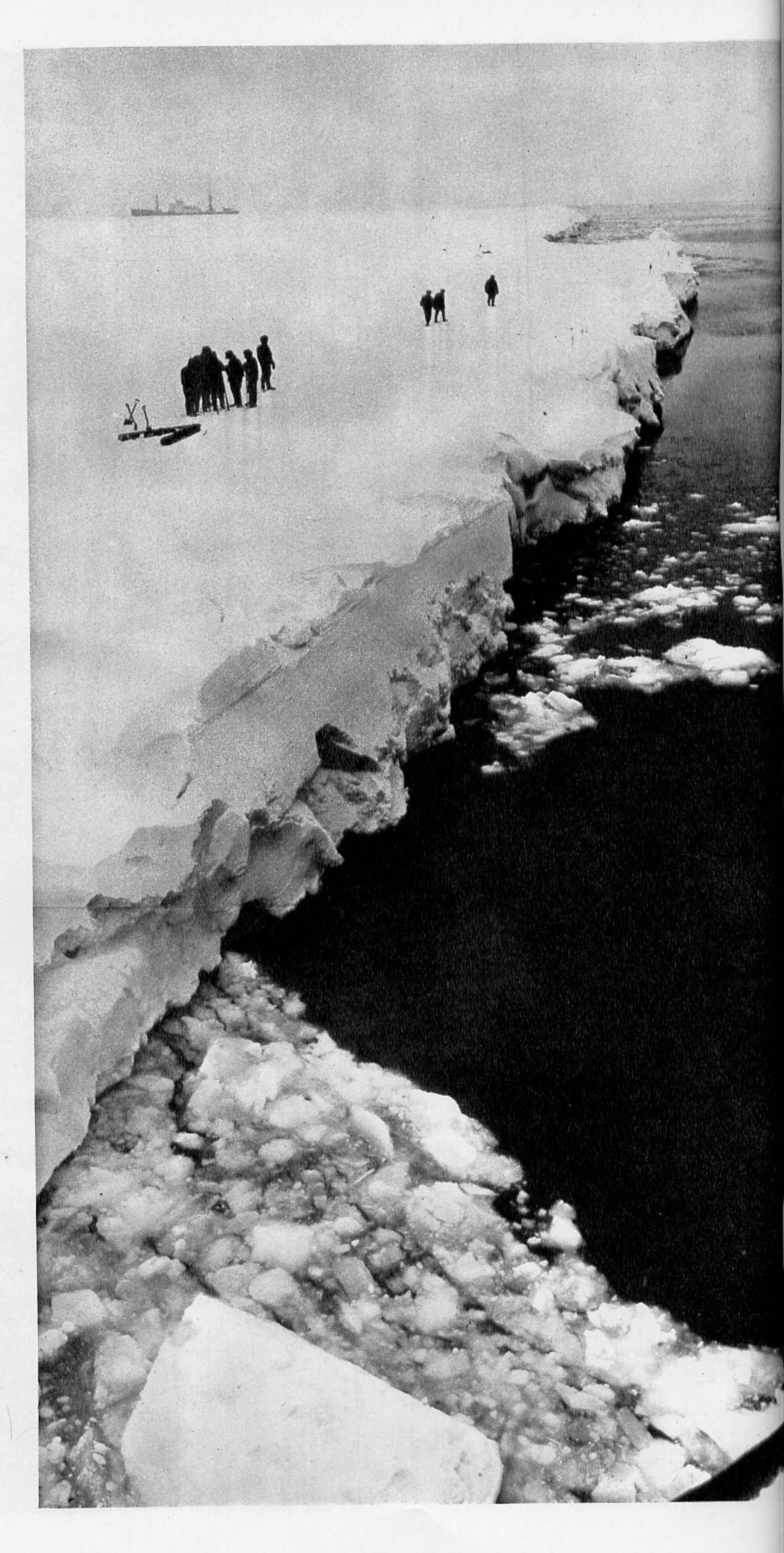
Наши корабли поднялись до 76 градуса северной широты. Так далеко к северу в восточном секторе Арктики еще не проникал никто из полярных мореплавателей. Видимо, поэтому по возвращении меня часто спрашивали, как вела себя в этих условиях пленка, не подводила ли камера на морозе? Ореол романтики, окружающий арктическую командировку, после моих ответов заметно тускнел: температура в те дни не опускалась ниже минус 5 градусов. Но снимать все же было не просто, так как все время стояла хмурая пасмурная погода, сводившая и без того небогатую цветовую гамму Арктики к серому однообразию.

Наконец, экспедиция достигла цели — громадного ледового острова в пять километров длиной и два шириной. Закипела работа, не прекращавшаяся двое суток ни на минуту, прибавилось дел и у меня. Днем снимал трактора, прокладывающие по льду широкие борозды — первые дороги острова, ночью, в лучах прожекторов — выгрузку оборудования, жилых домиков, смонтированных еще в море на палубе дизель-электрохода... А потом пришел радостный праздник—день рождения новой станции. И появились фотографии, запечатлевшие счастливые лица полярников и алое полотнище государственного флага СССР, гордо реющее над их головами...

Но вот настал час расставания. Корабли уходили в родной порт. Девять отважных оставались один на один с Арктикой. Расставаться всегда чуть грустно. И погода словно «подыграла» настроению людей: впервые за все время пошел снег, запуржило. Мне это принесло новые осложнения. Нужно было снять прощание, а поднимать вертолет в такую погоду рискованно. И все же летчики пошли мне навстречу. Были сняты и уходящие вдаль корабли, и прощальные взмахи рук...

На вертолете мы догоняли ушедший караван судов. Внизу россыпью лежали домики станции «Северный полюс-22», дрейф которой — один из этапов развернувшегося в наши дни небывалого по масштабности научного штурма Арктики.

Ю. МУРАВИН,
фотокорреспондент ТАСС



СП-22
ПЛОЩАДЬ
имени
ВЛАДИВОСТОКА

Ольга ИГНАТОВИЧ
Майя ОКУШКО
Луиза КАЛИНИНА
Галина САНЬКО
Римма ЛИХАЧ
Нина СВИРИДОВА
Елизавета МИКУЛИНА
Ольга ЛАНДЕР
Галина КМИТ

ЗА «КРУГЛЫМ СТОЛОМ» — ЖЕНЩИНЫ-РЕПОРТЕРЫ

О ПРОФЕССИИ И О СЕБЕ



Советская фотожурналистика уже давно зарекомендовала себя как один из наиболее боевых, оперативных жанров журналистского творчества. В какой бы точке страны ни происходили важные, общественно значимые события, они непременно оказывались запечатленными фоторепортерами — людьми поистине вездесущими...

Они не щадят себя, щедро отдают любимому делу свое время, силы. В любую погоду, в любое время года выходят они на съемки, отправляются в командировки. У них нелегкая, кочевая жизнь, по-настоящему «мужская» профессия. Поэтому женщины редко избирают себе эту специальность. Приходят в фотожурналистику лишь те из них, кто действительно «одержим» фотографией, кто не может не снимать. Они, не требуя поблажек, наравне с мужчинами несут все тяготы своей трудной, но захватывающе интересной профессии.

Женщины-фотокорреспонденты под бомбами и снарядами вели с передовой фронтовые репортажи, на ветру, в мороз поднимались на леса строящихся ГЭС, летали на реактивных самолетах и опускались в забои шахт, бороздили моря на громадных лайнерах и юрких рыбацких лодках... Не раз читателей газет и журналов, посетителей выставок радовали их снимки.

Когда редакция решила собрать за «круглым столом», посвященным Международному женскому дню, московских фотожурналистов-женщин, возникла масса сложностей: одни были еще в командировке, другие именно в назначенный час вели ответственные съемки, третьи — уже собирались в путь... И все же встреча состоялась. В редакцию пришли: О. Игнатович, О. Ландер, Р. Лихач, Е. Микулина, М. Окушко, Г. Санько, Н. Свиридова. Позже, прямо со съемок, приехали Л. Калинина и Г. Кмит. Наши гостьи хорошо знали друг друга: некоторые долгие годы трудились бок о бок, почти всех сводили репортерские пути-дороги, а те, кому не доводилось встречаться, были знакомы заочно — по фотографиям. Разговор завязался живой, искренний. Говорили о профессии, о себе, о том, как понимают творчество, показывали свои работы...

М. ОКУШКО: У каждого фотожурналиста есть особенно любимые им снимки. Как и все репортеры, я работала над самыми различными темами. Но главным содержанием любой съемки для меня всегда оставался человек. Видимо, именно поэтому я без колебаний могу назвать своим любимым жанром портрет...

О. ИГНАТОВИЧ: И мне кажется, не случайно среди снимков, которые можно отнести к числу творческих удач М. Окушко, больше всего портретов. С этим жанром связан ее самый крупный успех на международной «фотоарене». В 1963 году за фотографию «Невеста» она получила вторую премию выставки журналистской фотографии «Мировое пресс-фото», кстати, как говорят в спорте, этот результат до сих пор не превзойден никем из женщин-фоторепортеров...

Н. СВИРИДОВА: Я тоже больше всего люблю снимать людей. Но не портреты, как таковые, не «сценки из жизни», а живых людей с их переживаниями, душевным волнением. Мне кажется, что каждый фотожурналист, помимо работы над редакционными заданиями, должен обязательно работать над собственной, особенно близкой ему темой. Для меня такой темой стало человеческое счастье. Я люблю в людях проявления оптимизма, радостное, светлое восприятие окружающего мира.

С некоторыми из своих фотогероев я долго не расстаюсь, вновь и вновь возвращаюсь к ним. Так, однажды я снимала двух студенток-близнецов. Теперь они архитекторы, обе вышли замуж, и у меня есть фотографии, сделанные в день их свадеб. Надеюсь в будущем снять их уже с детьми. Ведь это так интересно — вести летопись человеческого счастья... Мне кажется, что фотожурналист должен быть человеком разносторонним и обязательно эмоциональным. Например, считается уже аксиомой, что мгновение, упущенное, не схваченное моментально фотографом, потеряно для съемки навсегда. Но если ты не только фотограф, но еще и хоть немного психолог, ты сумеешь расшевелить, зажечь человека, вернуть ему то настроение, то состояние, которые вдохновили тебя на съемку.

Для моего журнала «Телевидение и радиовещание» я снимаю много и с удовольствием. Мне повезло — тема искусства так тесно переплетается в жизни с темой счастья...

Р. ЛИХАЧ: Действительно, пожалуй, нигде нельзя наблюдать такого яркого и полного проявления счастья, как в мире искусства. Помню, как я снимала в Малом театре один из последних спектаклей А. А. Яблочкиной. Она уже с трудом двигалась и играла всю роль с первого акта и до «поклонов», сидя в кресле. После спектакля я шла по коридору. Навстречу мне все в том же кресле везли артистку. Я ожидала увидеть измученное, усталое лицо, а увидела искрящуюся, самозабвенно-счастливую улыбку. Наверное, у каждого бывает такое лицо, когда что-то удается, когда переживаешь творческий подъем. Жаль, что на себя не взглянешь со стороны в такие минуты...

Я твердый сторонник репортажного приема съемки, без инсценировок, без режиссуры. Работая над фотоочерком, я прежде всего знакомлюсь с местом, с людьми, «вживаюсь» в обстановку. А потом жду «своего часа» — такого момента, в который наиболее полно раскрываются характеры людей. Иногда на это уходит много времени, зато снимки получаются правдивыми, жизненными. Конечно, бывает и по-другому. Снимок «Урок танца» был сделан буквально «сходу». Мне сказали, что в одной из школ бывшая артистка создала кружок балета, собрав со всего района ребят, которые любят танцевать. Я шла только посмотреть: стоит ли вообще снимать... Но едва приоткрыв дверь класса, я увидела эту пожилую женщину, весь облик которой был словно соткан из любви к музыке, к танцу, из стремления передать эту любовь своим ученикам. Я увидела серьезные и одухотворенные лица этих совсем еще маленьких ребятишек. И, еще не переступив порога, сделала снимок, который с успехом экспонировался потом на многих выставках...

О. ЛАНДЕР: Моя творческая жизнь всегда была связана с газетой. Отсюда и иная специфика работы: если Римма Лихач, корреспондент журнала, делает снимки «сходу» только изредка, по





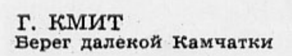
О. ИГНАТОВИЧ
Н. К. Крупская
и М. И. Ульянова
на встрече с рабочими
«Красного богатыря»

Встреча челюскинцев

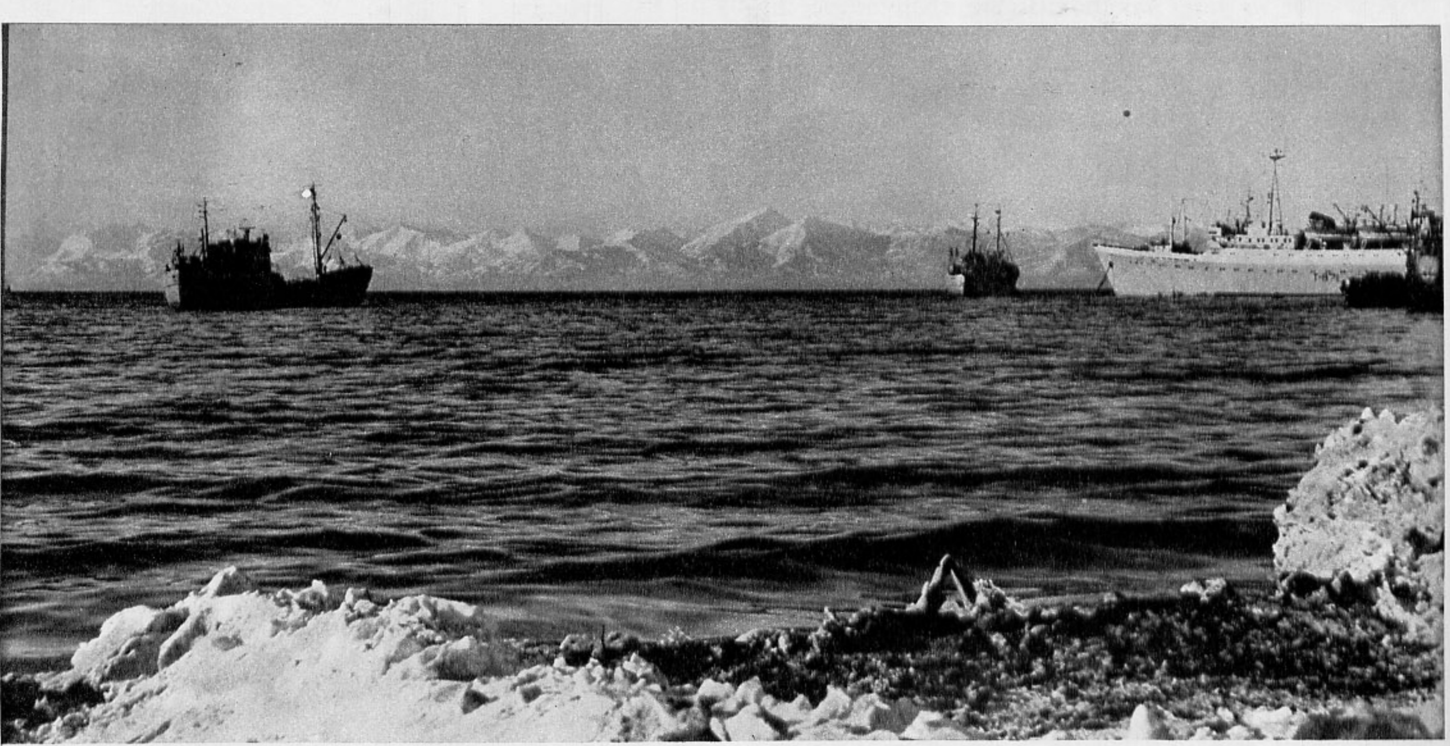




Г. САНЬКО
Зенитчица



Г. КМИТ
Берег далекой Камчатки



О. ЛАНДЕР
Вручение комсомольского билета. 3-й Украинский фронт. 1944 г.



Рыбаки Заполярья



Е. МИКУЛИНА
Пессимист и оптимист



Оба оптимисты





М. ОКУШКО
Невеста



Р. ЛИХАЧ
Урок танца

Л. КАЛИНИНА
Бакуриани





Н. СВИРИДОВА
Тандем

вдохновению, то для нас, газетчиков, это основной метод работы. О продолжительной подготовке к съемке даже и мечтать не приходится. Конечно, предельно сжатые сроки выполнения редакционных заданий порой заставляют изрядно поволноваться. Помню, мне поручили сделать для первой полосы праздничного номера портрет одного из лучших сталеваров металлургического завода. Времени было отведено — двое суток. На заводе мне назвали четыре кандидатуры, имена четырех самых достойных сталеваров. Я сделала несколько снимков, но поняла, что ни одному из них не хватает обобщенности, монументальности. Последний из названных кандидатов выходил в ночную смену. О сне не могло быть и речи. Страшно волновалась. Еще до начала работы зашла в комнату отдыха и вдруг вижу — сидит человек с очень выразительным мужественным лицом — такими мы представляем себе людей этой трудной профессии. Оказалось, что это именно он, моя последняя надежда. Снимок в газете появился вовремя...

На долю моего поколения выпало тяжкое испытание — война. Мне дороги фотографии тех лет, дороги, как никакие другие. Казалось бы, совсем простые сюжеты: вручение комсомольского билета, солдаты, танцующие на площади... Но когда вспоминаешь, что этот комсомольский билет вручался на передовой, перед боем, что площадь, где танцуют солдаты, — это площадь освобожденной Вены в День Победы — снимки приобретают совсем иное звучание...

О. ИГНАТОВИЧ: Я начинала свой журналистский путь фотокорреспондентом газеты «Беднота». Это было замечательное время. По «долгу репортерской службы» мне довелось встречаться с удивительными людьми. Я фотографировала Н. К. Крупскую и М. И. Ульянову, А. М. Горького и Р. Роллана, В. Э. Мейерхольда, С. Я. Маршака, С. Т. Коненкова... Только теперь, вспоминая эти встречи, до конца понимаешь, какими бесконечно деликатными, внимательными и чуткими были эти люди. Чтобы не сорвать мне, тогда совсем еще молодому фотокорреспонденту, съемку, А. М. Горький терпеливо ждал, пока я сантиметром вымеряла расстояние для того, чтобы не сделать ошибки при наводке на резкость, сфотографировать его крупным планом...

В годы войны пропала большая часть негативов моих довоенных съемок. А ведь каждый из них — живая история. Даже те, которые на первый взгляд не представляли исторической ценности. Помню, например, обычный спортивный снимок — «Гол». Но это гол, забитый прославленным форвардом, позже известным тренером М. Якушиным знаменитому вратарю А. Акимову. Фотография, появившаяся тогда на выставке, вызвала бурю негодования у болельщиков. Возмущенные поклонники «Спартака» требовали «к ответу» фотографа, посмевшего выставить снимок, на котором «сам» Акимов пропускает мяч...

Е. МИКУЛИНА: Да, утрата негативов для фотожурналиста действительно очень обидная потеря. Она лишает возможности вновь встретиться с героями твоих снимков, а это порой очень интересно. Именно благодаря тому, что удалось сберечь негатив давней поры, у меня недавно произошла такая встреча. В тридцатом году я, начинающий репортер «Огонька», гостила на даче у художника Бориса Ефимова. Однажды соседка, уходя на работу, «подкинула» своего сынишку Ефимовым. Едва сын Ефимова и «гость» познакомились, несходство их характеров дало себя знать: «хозяин» весело что-то лопотал, «гость» начал реветь в голос. Я нацелила камеру и нажала на спуск. Так родилась фотография «Оптимист и пессимист», обошедшая потом многие выставки и даже выпущенная отдельной открыткой.

Как-то, разбирая свой архив, я наткнулась на этот снимок и у меня родилась идея «познакомить» его уже давно взрослых героев. Разыскала обоих: Мишу — в Москве, Сережу — в Ленинграде. Оба они оказались людьми интересной судьбы. Сергей Колесников был моряком-подводником, а сейчас работает конструктором. Михаил Ефимов — журналист-международник.

Я съездила в Ленинград, договорилась о встрече «знакомых незнакомцев». Встреча удалась, съемка тоже. И вот к первому снимку добавился новый, на котором теперь уже они оба — оптимисты...

Г. САНЬКО: Пользуясь случаем, хочу поблагодарить Елизавету Микулину и Ольгу Игнатович. Именно их фотографии, увиденные в подшивках «Огонька» и «Прожектора», натолкнули меня на счастливую мысль: раз есть уже женщины-репортеры, могу стать репортером и я.

Разыскала курсы, где получила элементарные сведения по фотоделу, потом работала лаборантом. Мне повезло: я постигала азы фотожурналистики под руководством таких мастеров, как Шайхет, Кудояров, Лоскутов, Гринберг... Стала фотокорреспондентом «Водного транспорта». Началась самостоятельная работа, интересные командировки. Снимала много, бралась за любые темы...

Мне посчастливилось запечатлеть встречу челюскинцев во Владивостоке, я ходила к зимовщикам острова Врангель на ледоколе «Красин», большую и ответственную съемку проводила на Камчатке... Потом пришла война. Снимая на фронте, я старалась никогда не прибегать к инсценировкам. Стремилась показать мужество советских бойцов, стоящих насмерть за родную землю, разоблачить античеловечную сущность гитлеровцев. Я очень люблю снимок «Зенитчица», как бы подводящий итог моей работе над военной темой. О Победе можно рассказать по-разному, но мне кажется, что весь облик случайно встреченной под Воронежем Лены-зенитчицы, вернувшейся с фронта, ее светлая улыбка — лучше всего говорят о Победе, о счастье мирной жизни...

Р. ЛИХАЧ: Мне хочется добавить, что как Галине Санько в свое время помог опыт ее предшественниц, так и мне ее творчество, в свою очередь, помогло стать фотожурналистом.

Л. КАЛИНИНА: Главное, по-моему, что нужно для того, чтобы стать фотожурналистом, — это страстное желание и трудолюбие. Тринадцать лет назад пришла я в редакцию «Советской женщи-

ны». Работала курьером, о фотожурналистике и не помышляла. Но постепенно, по мере знакомства с работой фотокорреспондентов журнала, где в то время трудились И. Озерский, Г. Зельма и другие известные мастера, интерес к фотографии рос. Первые свои снимки я делала «без отрыва от производства», по пути. Потом поступила в лекторий при ЦДЖ. Обмен опытом с сокурсниками, знакомство с творческой практикой фотомастеров других редакций — В. Генде-Роте, Г. Копосова, Л. Шерстенникова — принесло большую пользу.

Работаю, как и положено фотожурналисту, над самыми разными темами: от репортажа с колхозных полей до выставки мод. Конечно, работать нелегко, ведь наш журнал выходит на разных языках, для зарубежных читателей разных стран. Но со временем, естественно, растет и журналистский опыт... А что касается спроса, то он одинаков с любого корреспондента, независимо от того, мужчина ты или женщина.

Г. КМИТ: Мне думается, что репортер должен уметь все, владеть всеми видами журналистской работы. Я начинала как пишущий журналист. И до сих пор горжусь, что работала в таком отличном творческом коллективе, как редакция газеты «Московский комсомолец». Приходилось делать и радиорепортажи, радиоочерки, выступать в телевизионных передачах. Все это не пропало даром. Журналистские навыки помогают самой от начала и до конца разработать тему, дают возможность увидеть ее во всем объеме и, наконец, самой писать тексты к фоторепортажам и фотоочеркам.

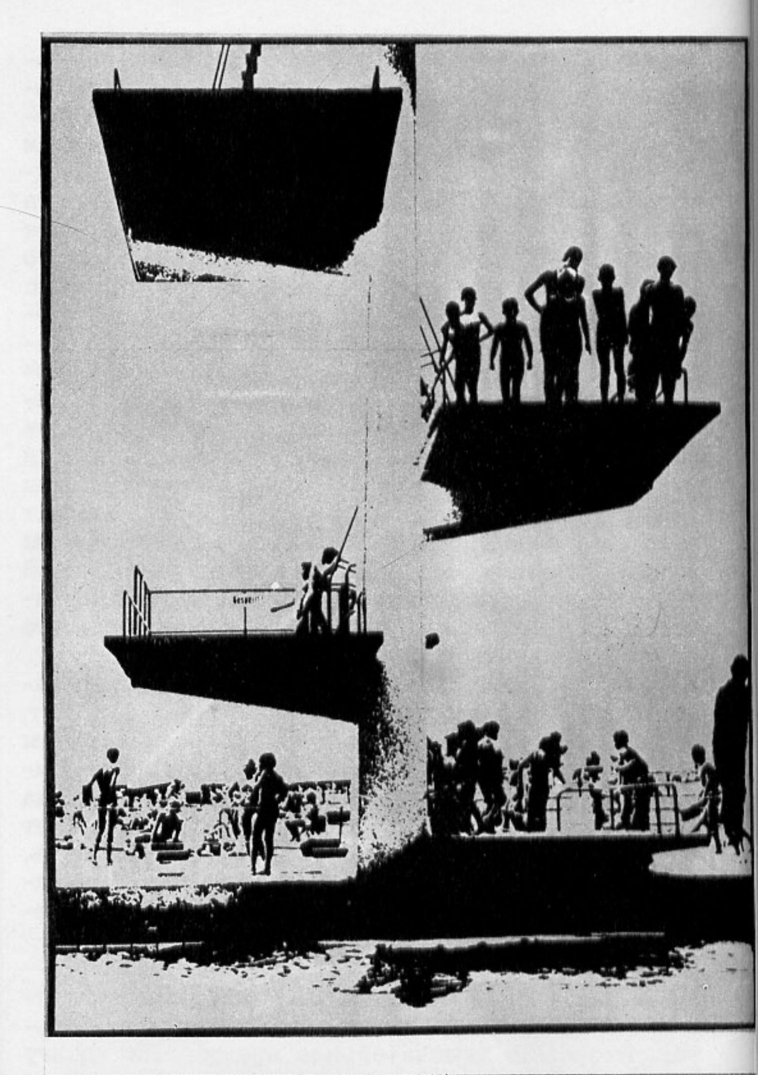
Узкой специализации и в фотожурналистике я не признаю. Снимаю пейзажи, портреты, репортажи со строек и киносъемочных площадок, делаю фотоочерки об оленеводах и моряках. Я побывала на Дальнем Востоке и Крайнем Севере, у южных границ. Есть, конечно, и свои творческие пристрастия. Больше всего я люблю жанровую и хроникальную съемку. Мне нравится работать на фестивалях и конгрессах, где репортера подстерегает масса неожиданностей, где все ново и интересно.

Фотожурналистика — это трудно. Трудно порой нести аппаратуру, страшно, как было в Братске, подниматься по строительным лесам на самый верх, не сладко почти ползком пробираться в забой, чтобы сделать такой снимок, как «Шахтерский перекур». Одним словом, — не женская это профессия. Может быть, поэтому нас только две женщины-фоторепортера в штате АПН? Но я бесконечно люблю свою профессию еще и за то, что она трудная.

* * *

...О многом шла речь в тот вечер за «круглым столом». И перед тем как разойтись, кто домой, кто в редакцию, кто на съемку, наши гостьи твердо решили: пусть такие встречи станут традицией. Разговор о профессии, беседа с коллегами и друзьями — что может быть лучше и полезнее для тех, кто знает, что такое нелегкий репортерский хлеб.

Вели репортаж
А. СЕРГЕЕВ,
Н. ПАРЛАШКЕВИЧ





БАЛТИЙСКОЕ МОРЕ — МОРЕ МИРА И ДРУЖБЫ



П. МАЙСНЕР
(ГДР)
Бассейн

М. МИЦКОВСКИЙ
(Польша)
Ева

А. ВУОКОЛА
(Финляндия)
Пейзаж

Я. ПЕРССОН
(Швеция)
Первый автомобиль

Начиная с 1963 года, регулярно, с периодичностью один раз в два года, в городе Гданьске — главных морских воротах Польской Народной Республики на Балтийском море — проводится международная фотографическая выставка. Традиционные участники этого фотографического форума — страны, имеющие выход к побережью Балтийского моря: Швеция, Норвегия, Дания, Финляндия, ГДР, Польша, СССР.

Постоянный международный оргкомитет выставки, в состав которого входят представители фотографической общественности всех стран-участниц, разработал порядок ее проведения: каждая страна присылает коллекцию из 20 фотографий, которая и включается полностью в экспозицию биеннале.

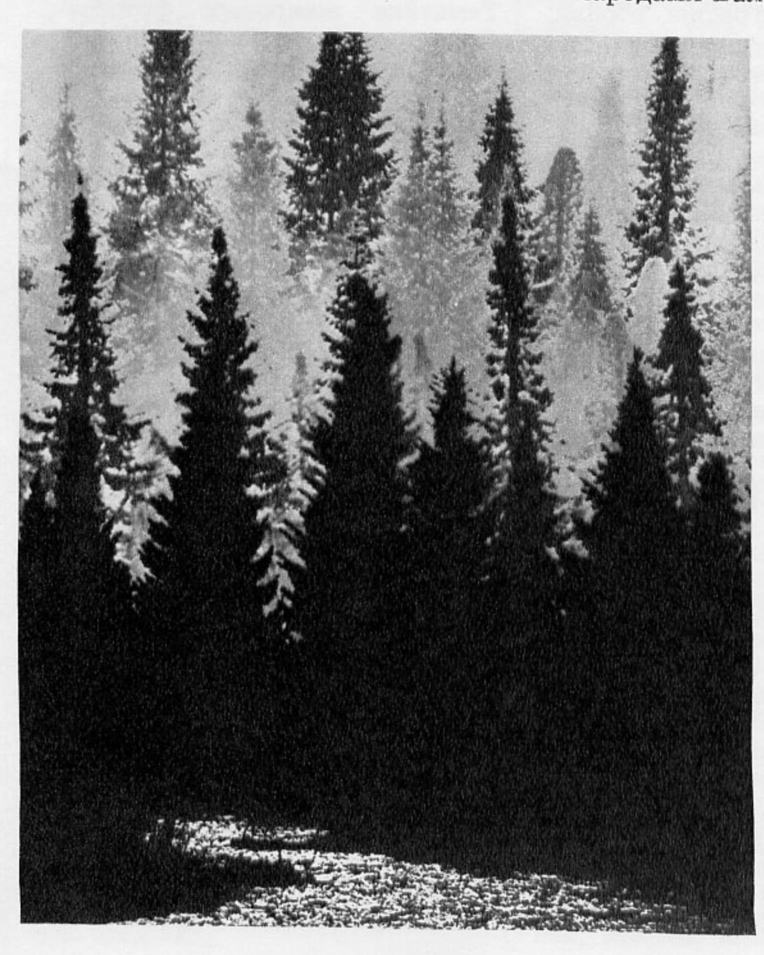
Не случайно лозунг «Превратим Балтийское море в море мира и дружбы» стал девизом этой выставки.

Организаторы экспозиций ставят своей целью не только познакомить широкий круг зрителей с уровнем фотомастерства в семи странах, но и помочь дальнейшему сближению и развитию культурных связей между народами Балтики.

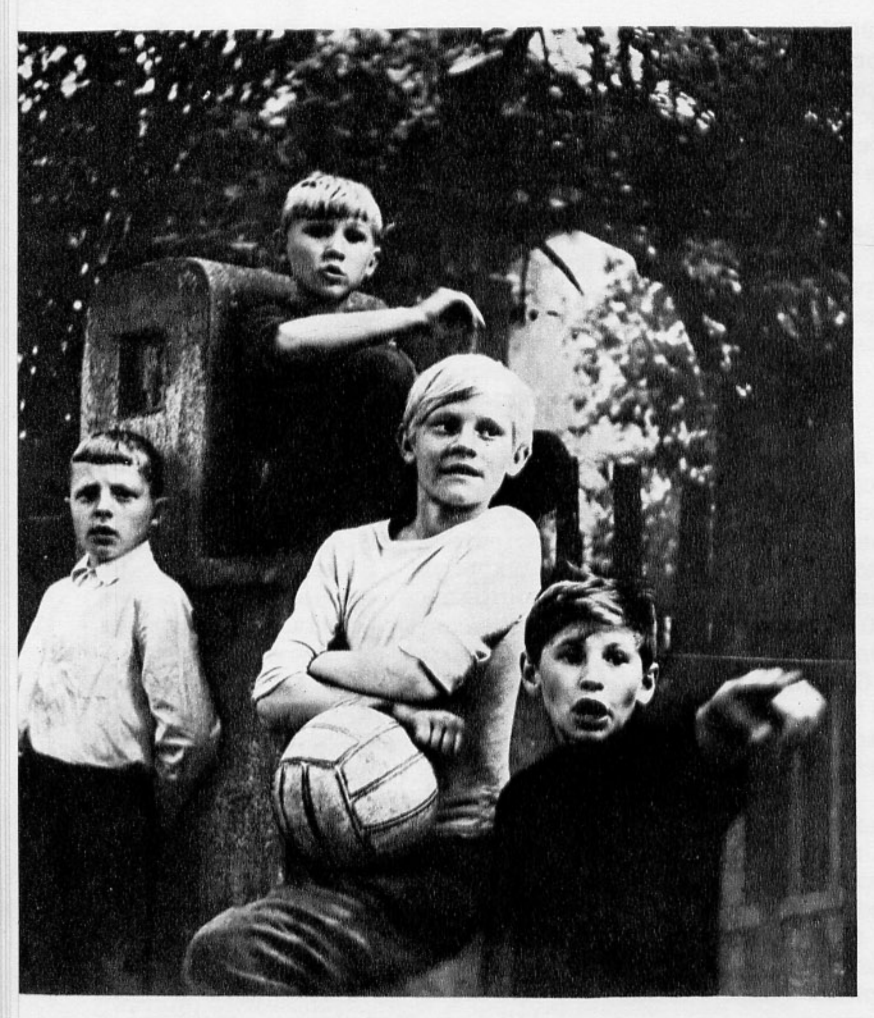
В годы между очередными биеннале и во время экспонирования выставки проводятся «Дни культуры балтийских стран», программа которых включает лекции о жизни, культуре и искусстве каждой страны, показ документальных фильмов и диапозитивов, а также камерные концерты с исполнением выдающихся музыкальных произведений.

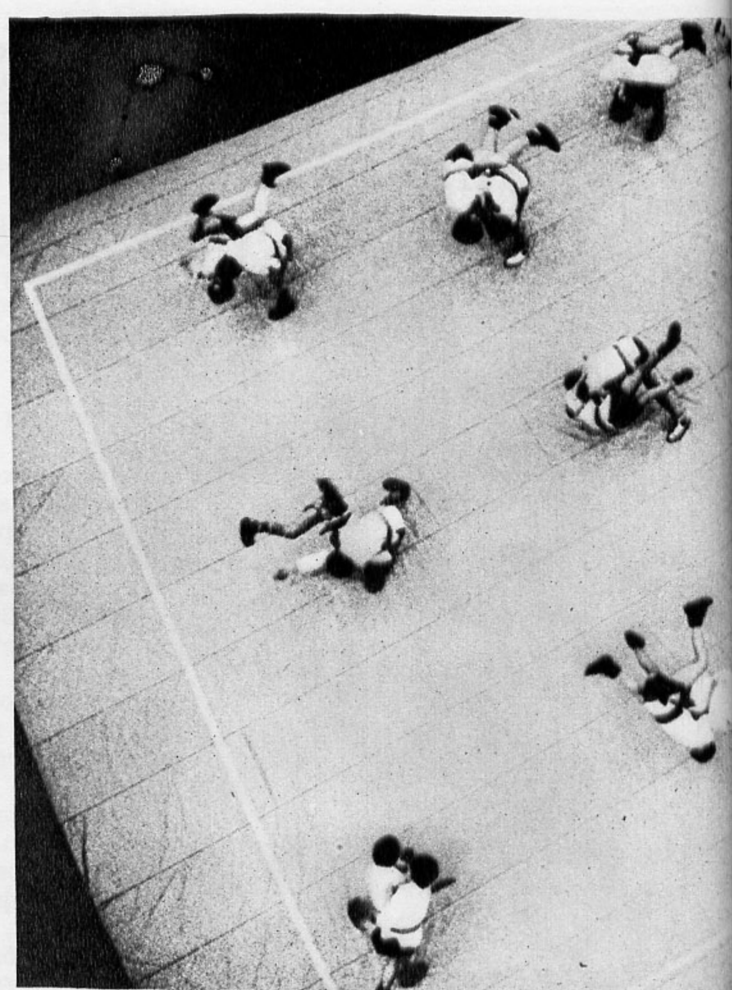
В дни проведения выставки организуются съемки на природе, в которых участвуют все фотомастера, приехавшие на вернисаж. Первая такая съемка была проведена под девизом «Охрана естественной среды человека». Открытие VI биеннале 1973 года состоялось в Народном музее Гданьска и совпало с первым «круглым» юбилеем — исполнилось 10 лет со дня проведения первой выставки. На этот юбилейный вернисаж прибыли делегаты из всех стран-участниц фотографического форума, представители польской общественности, а также консулы и генеральные консулы аккредитованных в Гданьске генеральных консульств многих стран мира.

После торжественного открытия выставки (в экспозицию вошло 140 фотографий) состоялось









вручение наград за лучшие работы. Советская коллекция удостоилась высокой оценки жюри, возглавляемого известным польским фотомастером Эдвардом Хартвигом. Работа Вацлава Страукаса из Клайпеды (Литовская ССР) «Собирается команда» получила золотую медаль выставки. Фотография «Самбо» Юрия Теуша из Челябинска была отмечена бронзовой медалью.

Очень много было на выставке портретных фотографий. И, очевидно, это закономерно. Ведь именно через лицо человека можно передать его характер, его духовный мир, его настроение, его переживания. И участники выставки очень широко и с высоким профессиональным мастерством использовали все возможности портретной съемки.

На VI биеннале было представлено много портретных и жанровых фотографий, выполненных в разной творческой манере. Авторы каждого из снимков запечатлели людей разных стран, события, выхваченные из калейдоскопа жизни. Собранные вместе, фотографии обрели символичность и многозначительность. Они рассказали о человеческой радости и горе, о мечтах, о счастье встреч и горечи расставаний.

На фотографии шведского мастера Яна-Эрика Перссона — двое мальчишек, сидящих на самодельной коляске-автомобиле, сделанной из доски и четырех старых колес. Автор, пользуясь скупыми изобразительными средствами, с большой теплотой передает романтику детской мечты о дальних путешествиях.

Снимок другого шведского фотографа, Ингрид Лендберг, дает возможность заглянуть в глаза трем пожилым рабочим, у которых, в отличие от героев предыдущей фотографии, остались в жизни только воспоминания.

Совсем другой настрой в фотографии финского мастера Ханса Пауля «Счастливой дороги». Снимок, запечатлевший сцену прощания трех девушек со своими знакомыми моряками, уходящими в плавание, исполнен в мажорном ключе и насыщен добрым юмором.

Тематика жанровых фотографий поистине неисчерпаема. Зритель встречается на выставке и со счастливой матерью из Уганды, которую на своих фотографических путях-дорогах увидела шведский мастер Инге Морзет, и с такой же счастливой матерью из Вильнюса, запечатленной литовским фотографом Александром Гущиным. Петер Майснер из ГДР в своей выразительной работе, выполненной в манере фотографики, знакомит нас с летним отдыхом детей в Германской Демократической Республике, а датчанин Оле Соренсен — с вьетнамским мальчиком — эта фотография больше похожа на плакат-обвинение политики империализма.

Посетители выставки смогли познакомиться с целым рядом интересных жанровых фотографий советских фотомастеров. Среди них «Блондинка» Гунара Бинде, «В русском лесу» Виктора Великжанина и другие.

VI биеннале еще раз подтвердила свою жизнеспособность, свою важную тематическую целенаправленность. Она получила признание зрителей и широко осве-



В. СТРАУКАС
(СССР)
Собирается команда

Ю. ТЕУШ
(СССР)
Самбо

щалась и комментировалась в прессе.
Эти заметки хотелось бы закончить словами президента оргкомитета VI биеннале, старейшего польского фотомастера Максимильяна Янковского, сказанными им на открытии выставки: «Задуманная как эксперимент международного масштаба, биеннале фотографии балтийских стран выполнила свою задачу, создав возможность в атмосфере взаимопонимания, сотрудничества и дружбы сопоставить творческие достижения фотографов балтийских стран. Наша биеннале будет стремиться и впредь служить культурному сближению всех балтийских стран, внося свой вклад в общее дело развития культуры и прогресса».

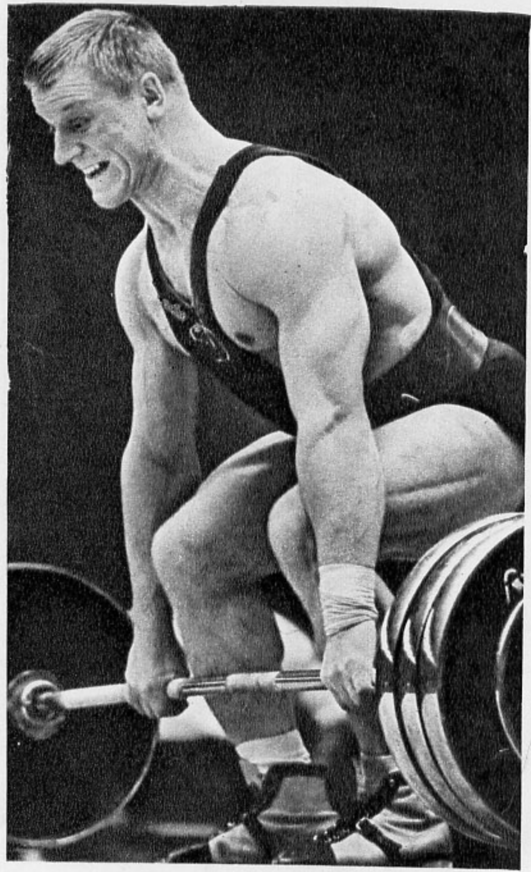
А. БУДЯК,
наш спец. корр.

СОЗДАВАТЬ ФОТОЛЕТОПИСЬ МОСКВЫ

Каждый день гостеприимно раскрывает свои двери Музей истории и реконструкции Москвы, и его посетители отправляются в увлекательное путешествие в прошлое, настоящее и будущее столицы.
Среди многочисленных экспонатов почетное место занимают документальные фотографии, запечатлевшие Москву с середины XIX века до наших дней.
Снимки конца XIX — начала XX веков знакомят с центром Москвы, где роскошные особняки московской буржуазии и многоквартирные доходные дома утверждали своим видом незыблемость собственности. Дома на Тверской, Арбате, Пречистенке, Мясницкой, здание Дворянского собрания, Купеческого клуба, Городской думы — это как бы официальный фотопортрет капиталистической Москвы.
Но история сохранила и другие снимки дореволюционной Москвы. Неопровержимыми документами, обличающими капитализм, служат, например, фотографии московских трущоб, кадры, запечатлевшие безрадостные сцены из жизни обитателей ночлежек знаменитого Хитрова рынка, кривые, немощеные улицы и переулки. Смотришь на эти документы и вспоминаешь описания Москвы начала XX века: москвичи летом задыхались от пыли, а осенью утопали в грязи, московские щеголи нанимали извозчиков, чтобы перебраться на противоположную сторону грязной улицы.
Документальная фотография сохранила для нас изображения баррикад героической Пресни 1905 года, красногвардейцев — героев Октября.
Языком фотографии музей убедительно и правдиво рассказывает о грандиозных изменениях, происшедших в Москве за годы Советской власти.
Историческая достоверность — вот главное качество фотографии как музейного экспоната, вот почему наш музей очень бережно хранит фотографии о Москве, несмотря порой на их техническое несовершенство.
Материалы фототеки музея, собранные за многие годы, используют пропагандисты, лекторы, ученые, писатели, кинематографисты, работники прессы и телевидения, архитекторы. Рядом с материалами, созданными еще на заре светописи, хранятся фотографии и негативы, сделанные совсем недавно. Город, словно живой организм, непрерывно развивается, меняет свой облик. Кто из москвичей, даже очень наблюдательных, сможет сегодня по памяти воссоздать, хотя бы с относительной степенью достоверности, вид Лужников до постройки там спортивного комплекса, Арбата до строительства современного проспекта Калинина, Зарядья с его привычными некогда переулками (Елецким, Кривым, Мокринским), где сегодня находится крупнейшая в Европе гостиница «Россия»?
Москва меняется буквально на глазах, и ее житель, расставшись с ней даже на короткое время, рискует по возвращении не узнать знакомых с детства улиц и переулков. Только за три года текущей пятилетки построено столько жилплощади, сколько имела вся Москва в 1917 году. Ежегодно 400 тысяч москвичей покидают старые дома и переезжают на новые квартиры.
«Чтобы знали жители новой столицы, каких трудов стоило их отцам выстроить новую жизнь на месте старой, они должны узнать, какой была старая Москва», — эти слова, сказанные В. Гиляровским много лет назад, актуальны и сегодня. Надо сделать все возможное, чтобы своевременно и полно запечатлеть не только героический труд москвичей, преобразующих город, но и облик на наших глазах «уходящей» Москвы. Трудно переоценить познавательное, научное, историческое и воспитательное значение этой работы.
Музей регулярно ведет фотосъемку города. Однако возможности у нас крайне ограничены. Поэтому музею необходима практическая помощь общественности и прежде всего фотолюбительских коллективов — клубов, кружков, студий. Именно они могут стать опорой музея в создании фотографической летописи столицы.
Многие фотолюбители даже не подозревают, каким богатством они порой владеют. В домашних архивах сотрудники музея обнаруживали уникальные снимки.
Вызывают глубочайшее сожаление такие факты, когда, переезжая на новую квартиру, люди (как правило, молодые) рвут, выбрасывают, сжигают старые снимки, фотоальбомы, целые фотоархивы, доставшиеся им по наследству. Выявить, бережно сохранить все, что имеет отношение к истории города, — гражданский долг москвичей.
Нередко фотолюбители передают свои работы в музей. Но беда в том, что подавляющее большинство авторов, будто сговорившись, избирают для съемок очень ограниченный круг объектов (в основном скульптурные и архитектурные памятники города).
Первый шаг к творческому сотрудничеству фотолюбителей с музеем — тематический фотоконкурс «Москва — город революционной, боевой и трудовой славы», который проводится нами совместно с Московским городским отделением Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК). (Условия конкурса опубликованы в № 2 «Советского фото».)
Для тех, кто захочет принять участие в конкурсе, будут подготовлены тематические задания, проведены экскурсии в музее и его филиалах, прочитаны лекции. Для столичных фотолюбителей в Доме культуры «Новатор» работает лекторий «Москва вчера, сегодня, завтра».
Коллектив музея призывает фотолюбителей принять активное участие в этом конкурсе.

В. НИКОЛЕНКО,
зам. директора Музея
истории и реконструкции Москвы





В ОБЪЕКТИВЕ — СПОРТ

В. НИКОЛАЕВ
«Колясочник»

На вираже

Ю. ЖИТЛУХИН
На помосте

Имена фотокорреспондентов Латвийского телеграфного агентства Владимира Николаева и Юрия Житлухина хорошо известны в республике. Их фотографии почти ежедневно публикуются в газетах и журналах Латвии.

К спортивной тематике репортеры питают особое пристрастие. Объяснение этому — в их спортивной биографии. Николаев в свое время был методистом по физкультуре. Житлухин — неоднократный чемпион республики по спортивной гимнастике.

В столице Латвии проходила выставка работ фотокорреспондентов, которую они назвали «В объективе — спорт». Авторы посвятили ее 50-летию спортивного общества «Динамо».

На выставке под многими фотографиями стояла двойная подпись — Житлухин, Николаев. Оба фотографа поровну делят свои творческие удачи. Совместный итог их работы — хорошая фотография.

Большинство снимков на выставке не нуждается в рекомендациях, они говорят сами за себя.

Оба автора сделали серьезную заявку на творческое соперничество с известными мастерами спортивной фотографии. Пожелаем им удачи.

А. АКИС,
Рига

ПРОФИЛЬ МАСТЕРА

АНДРАНИК КОЧАР

Удивительный жанр — фотопортрет. Существуя с первых дней появления дагерротипии, он за сто с лишним лет своей истории ни на йоту не изменился в самом главном — в жгучем интересе к человеческому лицу, к его характеру. И вместе с тем он находится, как и все остальные жанры фотографии, в непрестанном изменении: технические средства, художественные приемы, стилистические особенности — все это помогает установить принадлежность портретной фотографии к определенному периоду ее исторического развития.

Творчество Андраника Кочара — известного армянского фотографа-портретиста, который вот уже в течение четверти века с большим успехом выступает на всесоюзных и международных выставках, служит наглядным подтверждением того, что в портретном жанре, более чем в каком-либо ином, уживается традиционное с новым, найденным сегодня. Сочетание противоположных начал — иногда внешне незаметное, иногда сознательно подчеркнутое — составляет своеобразие и самобытность творчества этого фотохудожника.

Достаточно даже беглого взгляда на обширную галерею портретов, созданных Кочаром, чтобы обнаружить в них одно очень важное, принципиальное качество.

Фотографа привлекают лишь те люди, в которых он видит человеческую значительность, незаурядность.

Его произведения всегда чуть-чуть приподняты, праздничны: в них есть тот незримый пьедестал, на котором оказывается человек, ставший предметом искусства. Это не пресловутое фотографическое приукрашивание человека, не льстивый комплимент заказчику — нет. Кочар нередко позволяет себе показать своего героя и некрасивым и даже смешным, однако нигде эти качества не снижают человеческой значительности персонажа, выбранного им для портретирования.

В позе, лукавом прищуре глаз, надетом набекрень котелке, сдвинутых на нос очках кинорежиссера А. Мартиросяна чувствуется нескрываемое желание автора достичь комического эффекта. И вместе с тем в облике этого человека ощущаются годы, прожитые в искусстве. То же самое можно сказать и о жен-

Шофер

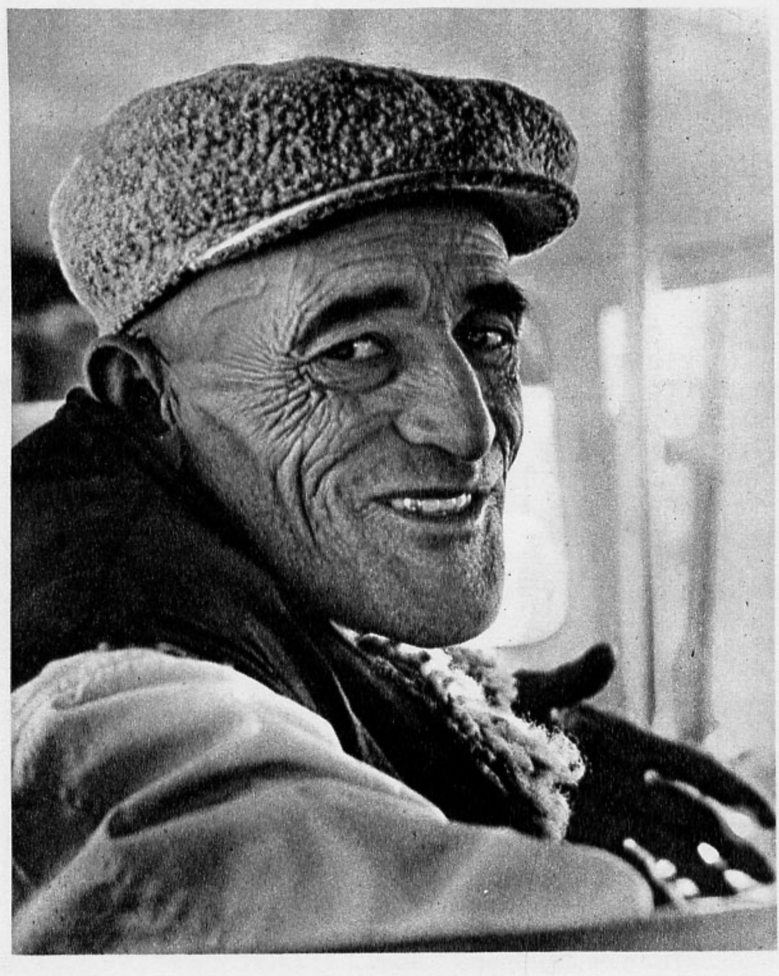
Двое

Учительница

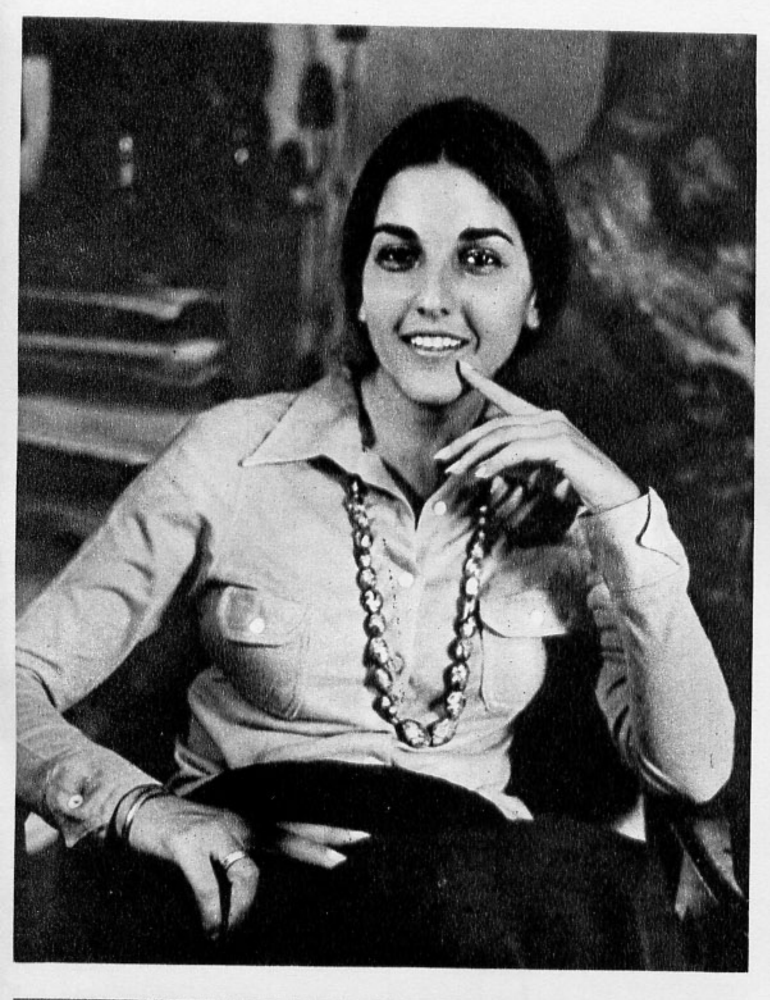
Агаси Мартиросян

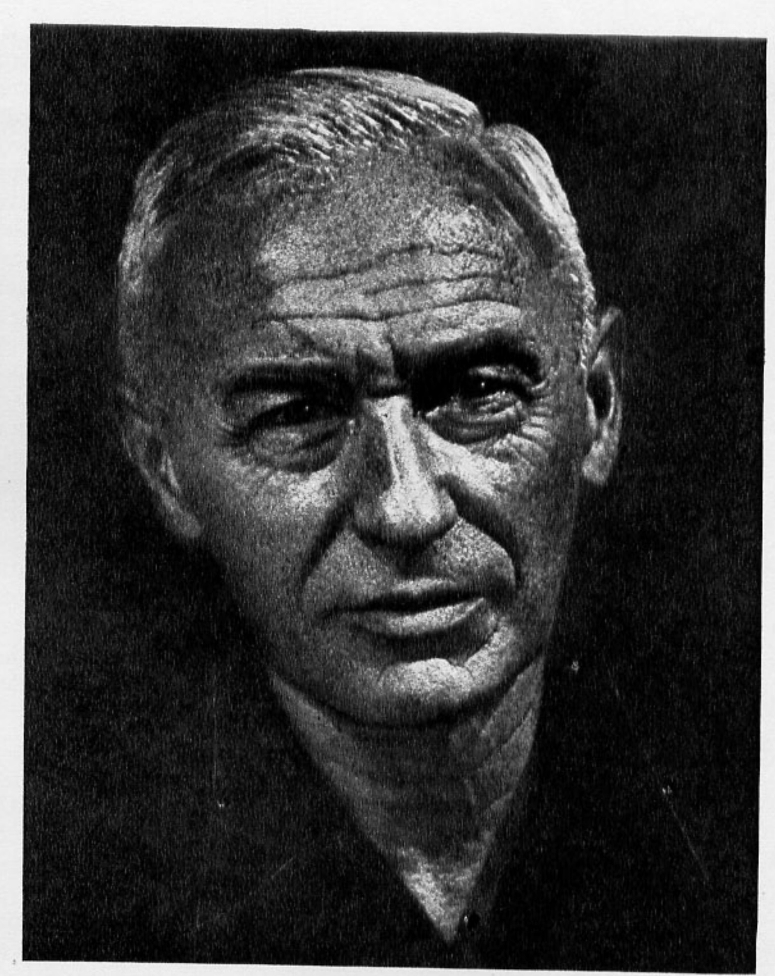
Роман Кармен

Старость

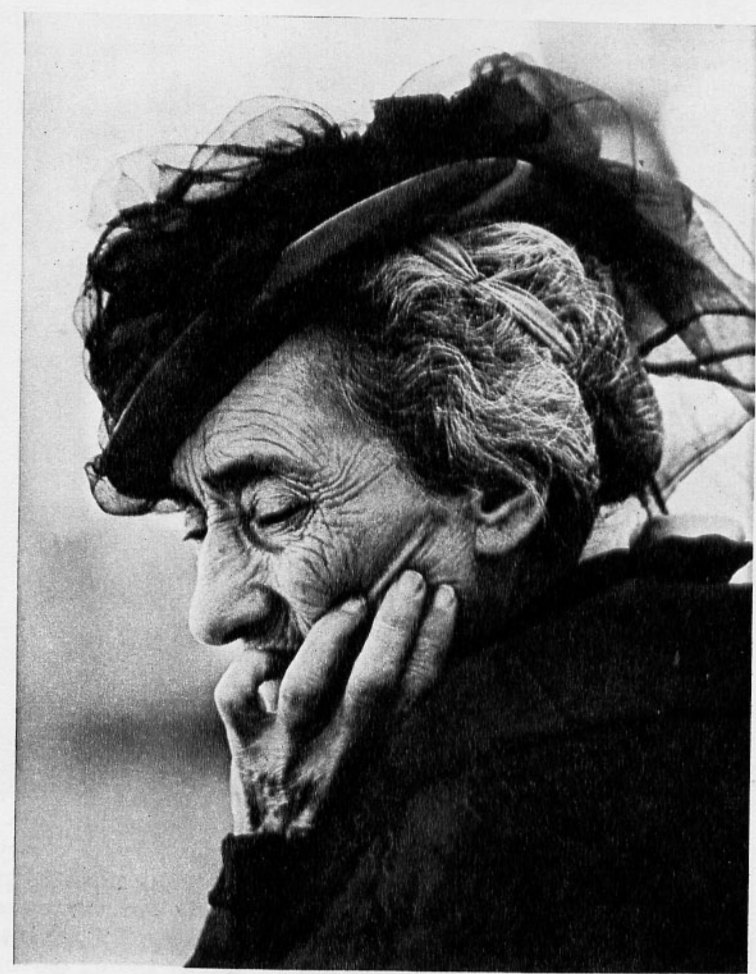












ском портрете, названном «Старость»: откровенная экстравагантность натуры не противоречит глубокому, достоверному, психологически точному ее раскрытию.

Верный своему пониманию жанра, Кочар постоянно ищет в жизни яркие, неповторимые человеческие характеры. Для него самым привлекательным в героях является заключенное в них творческое начало. Этим объясняется особый интерес фотографа к людям искусства: в Армении, пожалуй, нет ни одного сколько-нибудь заметного писателя, художника, актера, которого бы он не снимал неоднократно. Его портреты художника Мартироса Сарьяна, актера Ваграма Папазяна, музыканта Геворка Габриэляна приобрели широкую известность далеко за пределами Армении.

Из последних работ отмечу «Портрет художника», «Портрет искусствоведа Л. Дурново», а также великолепный портрет известного кинорежиссера Романа Кармена. Сделанный с предельным лаконизмом, он вместе с тем насыщен большой внутренней экспрессией. Серебро волос, пластика лица и взгляд внимательно всматривающихся в объектив глаз — вот фактически и все, что есть в этом портрете. Остальное убрано в темноту фона. Но благодаря сосредоточенности на главном, аскетизму средств, заставляющему вспомнить портреты прошлого — от Надара до Наппельбаума, в портрете присутствует не только человек, но и его творчество; всякий, знающий фильмы Кармена, вспомнит их скромную простоту и суровую сосредоточенность, пристальный внимательный взгляд на мир и напряженную публицистичность.

Характерно, что Кочар не ограничивает себя излюбленной темой искусства: творческое начало он способен обнаружить и подчеркнуть в человеке любой профессии. В портретах «Шофер», «Рабочий», «Учительница» он менее всего стремится показать какие-то профессиональные качества своих героев, главным в этих работах стало раскрытие своеобразия и незаурядности личности человека. Глядя на этих людей, мы проникаемся ощущением полноты их существования, воспринимаем заложенную в них способность в любом виде деятельности проявить творческое начало. Если взрослых Кочар снимает, никак не подчеркивая их профессиональной принадлежности внешними атрибутами, то в детских портретах он не отказывается от возможности фотографической расшифровки, от невинной «подсказки» с помощью различных деталей. «Сын чабана» и «Будущий моряк» — такие именно портреты. Кочар полагает (и справедливо!), что своеобразие личности человека в полной мере формируется лишь по прошествии лет: его маленькие герои обладают в лучшем случае лишь внешней характерностью. И задний план этих снимков служит не просто фоном произведений, но и многое рассказывает о мальчишках, их восприятии жизни.

И все же при многообразии творческих интересов фотопортретиста очевидна его приверженность к студийному портрету людей сложившихся и своеобразных индивидуальностей, людей творческого склада. В этом Кочар весьма традиционен: он ищет для своих портретов такие модели, в которых бы явственно ощущалось выразительное начало. Конечно, как всякий художник, Кочар многое переосмысливает в натуре, многое привносит в нее, но главное, основное — а таковым для него постоянно служит яркость человеческой личности — он берет из жизни. Вот почему искусство Кочара полярно работам тех портретистов, которые нередко пытаются искать незаурядность там, где ее нет и в помине.

Традиционность Кочара-портретиста совершенно очевидна. А в чем же его новизна, в чем связь с современной портретной фотографией?

В этом небезынтересно разобраться. Кочар весьма своеобразно отреагировал на характерное для нашего времени возникновение жанра репортажного портрета. Надо сказать, что, умея снимать репортажно (некоторые из названных снимков сделаны именно так), Кочар все же предпочитает неторопливую студийную работу. Но в студии он снимает репортажным приемом. Это, конечно, весьма своеобразный репортаж: человек сидит перед фотографом и знает о том, что его будут снимать. Но самый момент съемки, неповторимость мимики, жеста, взгляда — все это оказывается вне власти снимаемого.

Кочар сделал портативный осветительный аппарат; в нем используются двенадцать блицев, вспышка которых отражается рефлектором, сделанным из зонтика. Синхронизированная со съемочной камерой, эта осветительная система включается лишь на короткие мгновения и не нарушает естественности поведения человека перед фотоаппаратом. При необходимости фотохудожник пользуется еще двумя блицами: для освещения фона и для создания эффекта контражурного освещения. Все это позволяет достигать той меры достоверности, которая характерна для современной фотографии, для ее восприятия зрителем.

Сам процесс съемок в студии Кочара протекает в форме непринужденной беседы с пришедшим к нему в гости человеком: в это время острый, испытующий взгляд фотографа внимательно оглядывает модель, подмечает в ней фотографически выразительные черты. Продолжая разговаривать, энергичный, живой Кочар устанавливает осветительную аппаратуру, готовит съемочную камеру, другие необходимые приспособления.

У собеседника фотомастера все эти приготовления не вызывают никакого смущения: они воспринимаются в качестве необходимого предисловия к главному (таковым оно, впрочем, и является) — творческому контакту, результатом которого становится портрет. Кочар обладает удивительным умением внушить каждому, даже если у него в студии снимается всемирно известный человек, уважение к профессии фотографа, к своей собственной творческой индивидуальности.

В итоге портреты эти всегда являются своеобразным диалогом двух по-настоящему значительных, ярких личностей, одна из которых — фотохудожник Андраник Кочар.

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения



Д. СТАРОДУБ
Первые цветы

ВЫСТАВОЧНЫЙ
СТЕНД



Всеволод
ТАРАСЕВИЧ (АПН)
Перемена.
Из фотоочерка
о Павлышской
средней школе
имени В. Сухомлинского





А. СУТКУС
На прогулке

УЧИТЕСЬ «ЧИТАТЬ» ФОТОГРАФИЮ

ОБЪЕКТИВ И ЕГО ВОЗМОЖНОСТИ

Мы продолжаем разговор о применении объективов с различными фокусными расстояниями. В этом номере публикуются высказывания фотолюбителей, которые оценивают снимки, помещенные в № 1 «СФ», и делятся своими мыслями о творческом использовании возможностей оптики.

Б. ВЕЛИЦЫН, инженер:

«Женский хор» сделан с помощью нормального объектива. Все здесь, казалось бы, на месте. Нестандартно расположены люди в групповом портрете. Правильное диафрагмирование позволило автору показать резко всю группу и в то же время не лишить снимок объемности.

Но почему фотография называется «Женский хор»? Почему, скажем, не «Директор ресторана с официантками»? Где здесь выявлен «адрес профессии»? Будь в руках сидящего на переднем плане мужчины ноты, смычок или другие музыкальные аксессуары, подписи можно было бы поверить. Чтобы оправдать название снимка, такая служебная деталь попросту необходима.

Автору другой фотографии — «Секретарь» — напротив, удалось предельно точно обозначить профессиональные атрибуты с помощью широкоугольной оптики, приблизившей и «укрупнившей» телефон на столе.

...Телеобъектив — «фотоглаз», пользоваться которым следует предельно осторожно, и это еще раз подтверждает снимок «Старт». Множество барьеров перед спортсменом создает впечатление «клетки», в которую попал бегун. Мешают восприятию и многие лишние детали на фоне.

Попытки решить тему одними лишь формальными средствами ведут к дешевым эффектам, разрушают цельность фотографического образа.

Есть нечто общее у рассматриваемых мною фотоснимков, сделанных тремя разными людьми с помощью трех различных объективов. Это общее — в творческих устремлениях фотографов. Но поиск, думается, нужно вести не только меняя фотообъективы...

Г. АНДРЕЕВ, журналист:

О применении фотографом того или иного объектива в каждом конкретном случае можно спорить бесконечно. И каждый спорящий будет посвоему прав, ибо привнесет в этот спор свое представление об изображенном предмете.

Предположим, автор вынес на суд зрителей свой снимок — конечный результат долгой, кропотливой работы, и этот снимок произвел сильное впечатление. Вряд ли возникнут разговоры о примененной автором оптике, пленке, освещении и т. д. Как правило, эти разговоры возникают при рассмотрении слабой фотографии, в которой выпирает оторванный от содержания технический прием. Оптика — это своеобразный набор инструментов, который хороший мастер использует по своему усмотрению. Вот здесь и возникают проблемы: что значит "хороший" и "по своему усмотрению».

Мне кажется, что у нас еще мало уделяется внимания воспитанию «человека с фотоаппаратом»; зачастую все проблемы сводятся к вопросам техники.

Разумеется, разнообразная техника расширяет возможности фотографа, но это не освобождает его от необходимости образного решения выбранной темы. Сколько бы вы ни старались использовать те же технические средства, что и другие мастера, вам не удастся создать что-либо значительное, потому что за каждой работой стоит прежде всего человек, художник.

Д. ПОНОМАРЕНКО, студент:

На мой взгляд, сильные и слабые стороны различных объективов достаточно хорошо известны. Все дело в том, в чьих руках находятся объективы.

Фотограф, вооруженный широкоугольной оптикой и обладающий художественным вкусом, не пойдет на то, чтобы слишком приблизить объектив к человеческому лицу и получить снимок, на котором лицо искажено до неузнаваемости. Я не хочу сказать, что «широкоугольник» совсем не применим в портретной съемке. Главное — это чувство меры, не позволяющее переступать порога здравого смысла.

Снимок «Средь шумного бала» сделан с помощью обычного объектива. Однако это не значит, что нельзя было применить длиннофокусный объектив. Возможно, снимок даже выиграл бы. Девушка на переднем плане смотрелась бы еще лучше на фоне более размытого второго плана. Но скорее всего получился бы портрет, а не жанровая сценка, которую стремился создать автор. Вот почему я и считаю, что применение нормального объектива в данном случае оправдано.

В. Бердиган, вероятно, мог решить спортивный сюжет с помощью нормального объектива. Не так уж сложно, встав на краю беговой дорожки, снять спортсменов, преодолевающих барьеры. Но родился бы еще один стандартный снимок-«близнец», каких было и будет еще немало. Автор нашел другое решение. На его снимке бегуны еще не рванулись со старта, но мы уже чувствуем начавшуюся борьбу и знаем, что победа достанется спортсмену нелегко. Телеобъектив «сжал» планы, сдвинул барьеры в одну труднопреодолимую преграду, насытив сюжет драматизмом. Выбор оптики целиком оправдан.

Лично я предпочитаю длиннофокусные объективы. С их помощью легче отбирать детали будущего кадра.

П. ИВЧЕНКО, инженер:

Сначала выскажусь конкретно о снимках.

«Мечты о небе», на мой взгляд, — пример осмысленного применения широкоугольного объектива. «Растянутость» пространства не помешала автору сделать акцент на главном в кадре — человеке и показать его взаимодействие с огромной крылатой машиной.

Снимок «Женский хор» интересен по своему рисунку, по линейному построению. Применение объектива здесь обусловлено композицией кадра, заранее продуманной автором.

В снимке «Художественная гимнастика» автор, грамотно используя возможности объектива, выделил наиболее выразительные лица и убрал пестроту фона в спортивном зале.

Можно всегда найти оправдание применению того или другого объектива, если даже сам сюжет банален. Пример тому — «Секретарь».

По своим эксплуатационным качествам «широкоугольник» представляется мне наиболее современным объективом. Однако отнюдь не заманчивая возможность упрощенной наводки на резкость, а высокая «информативность», зачастую вступающая в противоречие с законами композиции, делают его все более популярным.

Достижения в конструировании широкоугольной оптики наиболее заметны. Необычайно расширился угол зрения, освещенность поля кадра стала равномерной, при отменной резкости и контрасте продолжает расти светосила, все более упрощается операция наводки на резкость.

Но все это нисколько не поколебало позиций, которые завоевали себе телеобъективы, хотя они пока остаются тяжелыми по весу, «медлительными» в управлении из-за большого рабочего хода, вибраций при съемке, ограниченными по светосиле из-за малой глубины резкости.

Итак, с одной стороны, желание увидеть крупно, с другой, — увидеть то же самое в другой «геометрии». И то и другое единство важно: вряд ли можно обойтись без телеобъектива репортеру, снимающему с самолета, или фотографу-анималисту, в то время как съемка митингов и демонстраций, как правило, требует «широкоугольников». Эффект присутствия, который дает в этих случаях широкий угол изображения, стал, видимо, основной притягательной силой для репортеров.

Свойство различных типов объективов по-разному изображать пространство может способствовать созданию специфического международного языка фотографии, но никогда не надо забывать, что говорить этим языком можно совершенно о разном и с разных позиций.

Что касается моего личного опыта, то я предпочитаю телеобъектив. Он сложнее в эксплуатации, но возможностей «засорить» кадр посторонними деталями у него намного меньше, чем у «широкоугольника». Поэтому две трети моих фотографий сделаны объективами с фокусным расстоянием от 180 до 300 *мм*.

НАЧАЛО ПОЛОЖЕНО

Первые шаги Московского областного фотоклуба

Заочное обучение фотолюбителей кинофотоотдел Дома художественной самодеятельности Мособлсовпрофа активно проводит с 1968 года. Но подготовка руководителей любительских фотостудий началась совсем недавно — созданы специальные двухгодичные курсы. Программа курсов разработана нашим отделом совместно с ВГИКом.

Решено было создать фотоклуб при Доме художественной самодеятельности. Мы надеемся, клуб станет организационным и методическим центром фотолюбителей Московской области.

Как это часто бывает, клуб возник на базе первой выставки. Из 600 работ с помощью известных фотомастеров, теоретиков фотоискусства мы отобрали 160 фотографий. И вот выставка состоялась. Она продемонстрировала творческие возможности лучших коллективов Московской области — клубов Военно-воздушной академии (Монино), Дома культуры металлургического комбината (Ступино), Дома культуры «Исток» (Фрязино), Дома культуры имени Калинина (Калининград), Красногорского механического завода и других.

В настоящее время в отделе зарегистрировано 50 фотообъединений. Разработан устав, намечена программа работы, избраны правление и худсовет. Руководство клуба приняло решение наладить постоянные связи с фотоклубами страны. Первые шаги в этом направлении сделаны: состоялись встречи с представителями клубов Челябинска, Свердловска, Калининграда, Риги.

Т. ГАРАНИНА,
зав. кинофотоотделом
Дома художественной
самодеятельности
Мособлсовпрофа









М. ЮРКОВ
Вечер

М. ГОЛОСОВСКИЙ
Детство

А. БАСКАКОВ
Гончар

Д. ЮШИН
Трудный поворот

МАСТЕРА — ЛЮБИТЕЛЯМ

Д. ФАСТОВСКИЙ:

В КАДРЕ — ДВОЕ

Фоторепортер журнала «Сельская молодежь» Давид Фастовский рассказал корреспонденту «СФ» о том, как он раскрывает взаимоотношения людей в жанровых ситуациях.

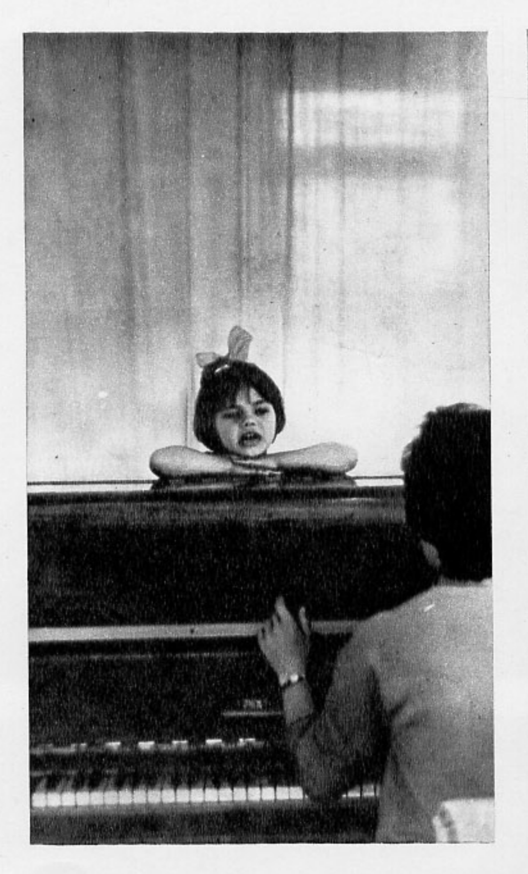
— Очень часто в любительских снимках жанрового плана присутствует в качестве героев сюжета два человека. Я нередко спрашивал себя, почему именно двое, а не четверо или пятеро. И, кажется, нашел верный ответ: человек ярче и полнее самовыявляется в контакте с другим человеком — товарищем, родственником, коллегой, просто прохожим, случайным знакомым и т. д.

Кроме того, двое беседующих, занятых совместным делом, это, как правило, — минимум рисовки, неестественности поведения. Согласитесь, что «на виду» человек, часто сам того не сознавая, заботится о впечатлении, какое он производит на окружающих, и наоборот, наедине с самим собой — самоуглублен, статичен. Сразу же оговорюсь, я отнюдь не навязываю своей точки зрения. Вполне допускаю, что человек может «раскрыться» и один на один с фотографом. У всех на памяти отличные студийные психологические портреты наших фотомастеров. Но позвольте мне остаться при своем мнении...

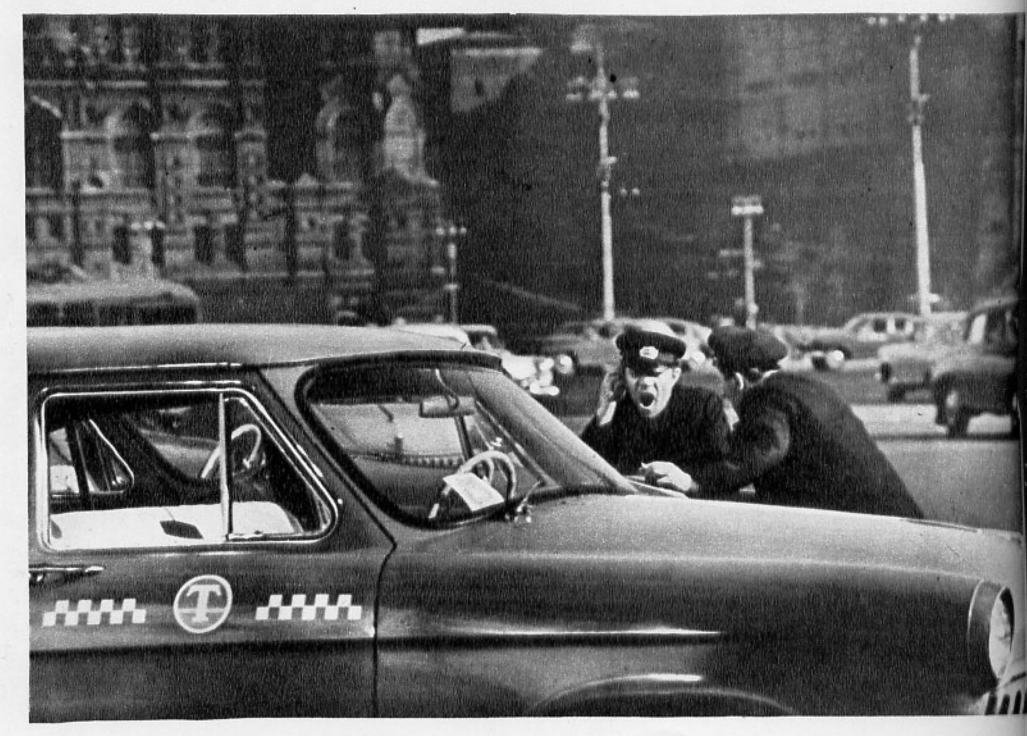
Я начну свой разговор со снимка, в котором, казалось бы, ничего не происходит, нет диалога, какого-то совместного действия. Это снимок «Ташкентцы».

Он был сделан после ташкентского землетрясения. В развернутый репортаж, по моему замыслу, должен был войти кадр, символизирующий уверенность и спокойствие жителей разрушенного города. Долго искал подходящий сюжет, но в итоге выбрал несколько необычный поворот: дети, вот кто олицетворяет уверенность Ташкента в преодолении последствий стихийного бедствия.

Братья, стоявшие передо мной, явно хотели казаться взрослее: руки в карманах, широко расставленные ноги. Очень похожие, они тем не менее отличались друг от друга — один был серьезен, другой улыбался. В этом снимке я не стремился раскрыть характеры детей: мне нужна была фотография-символ, почти плакат. Но это частный случай взаимоотношения двоих в кадре. Обычно двое становятся героями фотографий действия, «живой» жизни, активных ее проявлений.







Снимок «Когда нет клиентов» сделан в Москве, на улице Горького, летним днем, в часы, когда такси простаивают. Один из водителей настолько «заговорил» своего коллегу, что тот не выдержал и откровенно зевнул.

В противоположность первой работе здесь некоммуникабельные герои снимка раскрывают и какие-то черточки своих характеров да и характер самой ситуации.

В фотографии «Заело» ситуация другая: один человек спешит на помощь другому. Для меня важны были не столько характеры репортера и кинооператора, изображенных на снимке, сколько само событие в его кульминационный момент. Контакт, близость людей выражены через активное действие героев, их предельное напряжение. Кстати, снимок, по-моему, демонстрирует и целесообразность использования нормального объектива в фиксации поведения двоих. Телеобъектив, которому обычно отдается предпочтение в съемке таких сюжетов (чтобы не «спугнуть» снимающихся), в этом случае «смазал» бы существенно важные подробности: детали снаряжения и одежды репортеров.



Фото Д. ФАСТОВСКОГО

Урок пения

Когда нет клиентов

Провинился

Заело

Ташкентцы



Взаимоотношения людей могут быть раскрыты и через фиксацию их конфликтного состояния. В литературе, драматургии конфликт является стержнем произведения, определяет его образный строй и характеры героев. Не знаю, можно ли так же определять роль конфликта в фотографии, но мы, репортеры, как и зрители, всегда относим к авторским удачам те снимки, в которых передано конфликтное состояние действующих лиц.

Вот пример конфликтной ситуации: учитель — провинившийся ученик. Снимок сделан во время перемены, когда в классе остались только двое. Здесь нет бурной жестикуляции, эмоционального накала, гнева, возмущения. На снимке — конфликт незначительный, обыденный, но и он тоже дает возможность раскрыть взаимоотношения людей, сопоставить их состояния: озабоченность педагога и раскаяние (вполне возможно наигранное!) ученика.

А вот еще один пример фиксации взаимоотношений двух людей — «Урок пения». Главная роль в содержании снимка отдается девочке. Другой участник «диалога» обозначен лишь силуэтно. Мы ничего о нем не знаем, кроме того, что он преподаватель, не можем составить мнения и о его характере. Но он очень важен для раскрытия характера девочки и прочтения сложившейся ситуации. С моей стороны, наивно было бы давать конкретные рекомендации, учить съемке «взаимоотношений людей». Человеческие отношения настолько сложны, что их невозможно втиснуть в какие-то классификационные рамки. Мне просто хотелось привлечь внимание фотолюбителей к теме: «человек — с человеком, человек — человеку».



Рассказом о творчестве Жана Дьезэда, Дени Бриа и Люсьена Клерга редакция завершает серию публикаций о выставке «Лицо Франции», с большим успехом экспонировавшейся в Центральном выставочном зале Москвы.

ЛЮСЬЕН КЛЕРГ

Люсьену Клергу сорок один год. Он уроженец департамента Роны, где живет и сейчас. Фотографией начал заниматься с 14 лет. В 27 лет он становится свободным художником-фотографом и одновременно снимает видовые фильмы. Люсьен Клерг выпустил двенадцать фотокниг и снял пятнадцать короткометражных фильмов. Он участник почти ста крупных международных выставок.

В одной из своих книг Люсьен Клерг писал: «Фотография — это моя жизнь. С ее помощью мне удалось выстоять, когда моя мать умерла после четырех лет тяжелой болезни; с фотоаппаратом в руках я пошел на поиски фантастических видений, населявших мое детство и юность...

Мой метод прост: как можно меньше посредников между объективом и мной... В конечном счете задача фотографа состоит в том, чтобы донести до других то, что они не успели или не сумели увидеть».

ДЕНИ БРИА

Дени Бриа сорок шесть лет. Он парижанин. Более четверти века жизнь его связана с фотографией. Дени Бриа занимается всеми видами съемки. Он с равным успехом фотографирует древние и современные архитектурные здания и произведения изобразительного искусства, а также занимается портретной и пейзажной съемкой, репортажем.

В 1957 году Дени Бриа был удостоен премии Ньепса за серию работ, сделанных в Индии. За последние двадцать лет прошло 17 его персональных выставок во многих городах мира. На выставку «Лицо Франции» он представил оригинальные фотографии растений.

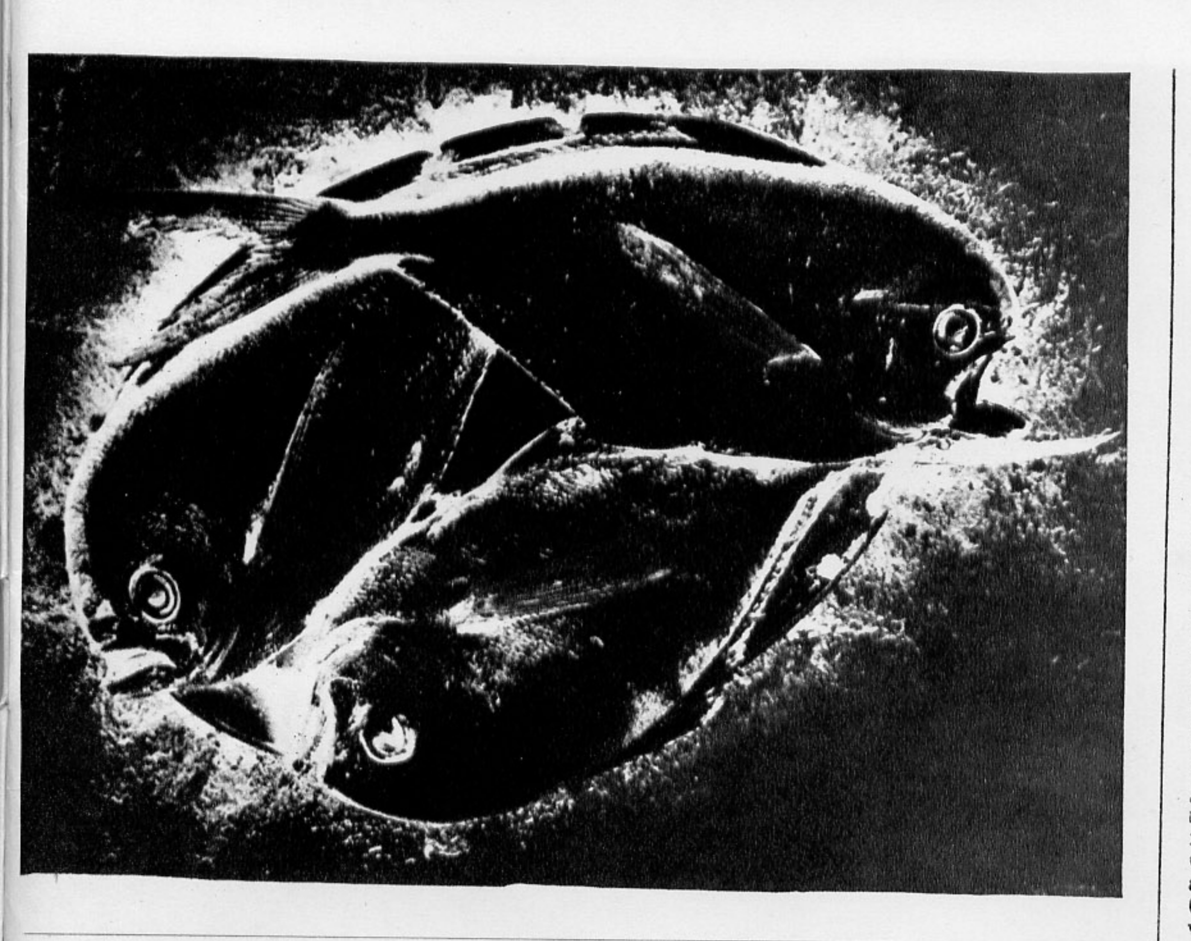
По мнению Дени Бриа, «фотография — самое сильное и самое современное средство изобразительного выражения. Она частично вытеснила такие традиционные виды искусства, как живопись и графика, и продолжает приобретать все большее значение. Фотография — феноменальное средство исследования и важный элемент народной культуры, так как она — отражение подлинной действительности».

ЖАН ДЬЕЗЭД

Жану Дьезэду 53 года. Детство его прошло на юге Франции в фермерской семье, и он навсегда сохранил в своей душе любовь к земле и природе.

Активно начал заниматься фотографией с 1944 года, сразу же после освобождения Франции от фашистской оккупации. Участвовал во многих выставках. Имеет самые высокие награды, в том числе он удостоен премии Ньепса за 1955 год и премии Надара за 1961 год.

В 1970 году Жан Дьезэд избран председателем творческой комиссии Международной федерации фотографического искусства. Взгляды Дьезэда на искусство фотографии нашли выражение в следующих его словах: «Фотография позволяет вам прежде всего увязать плоды ваших зрительных поисков с идеями, в результате чего можно выстроить какой-то логически осмысленный зрительный ряд. Весь предметный мир, окружающий вас, дает вам возможность слиться с ним. Нам следует с благодарностью относиться к природе, потому что она учит нас видеть и чувствовать, ибо невозможно фотографировать то, что не видишь или не чувствуешь».





Д. БРИА
Папоротники. 1967 г.

Ж. ДЬЕЗЭД
Рыбы виго. 1963 г.

Л. КЛЕРГ
Фруктовые сады
Прованса под снегом. 1971 г.

ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ ФОТОЖУРНАЛИСТОВ

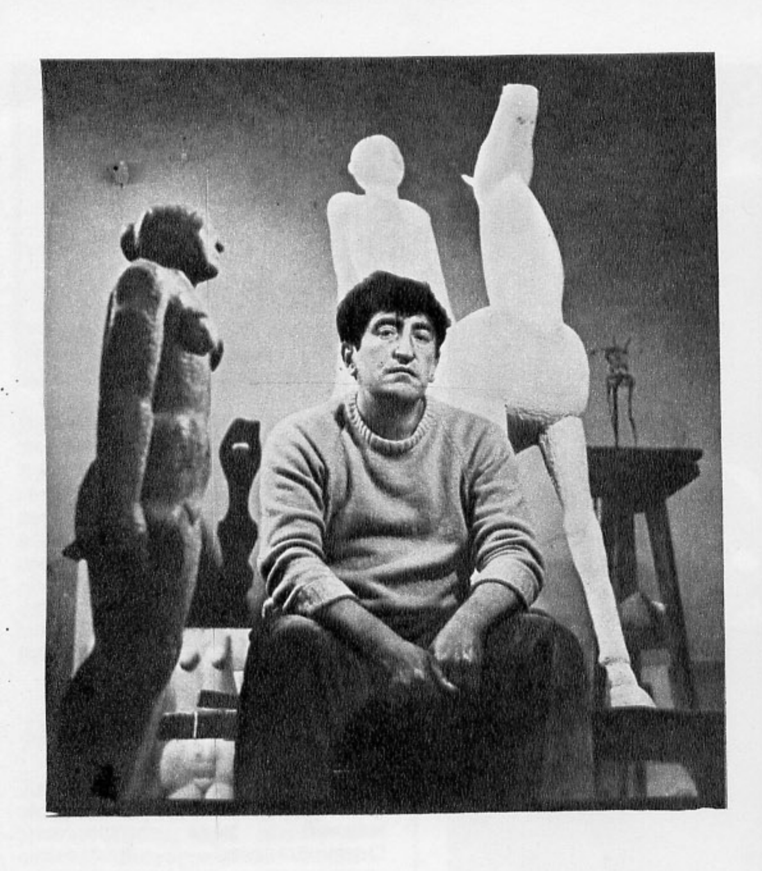
Одно из заседаний «Юпитера», клуба московских фотожурналистов, было посвящено творческому отчету корреспондентов ТАСС и АПН о работе по освещению в прессе Всемирного конгресса миролюбивых сил. Собравшиеся в Центральном Доме журналиста познакомились с лучшими работами фотомастеров двух крупнейших агентств страны.

Фотокорреспондент В. Савостьянов рассказал о сложных задачах, которые пришлось решать журналистам Фотохроники ТАСС для того, чтобы постоянно обеспечивать печать не только нашей страны, но и многих зарубежных государств оперативной и высококачественной фотоинформацией о ходе конгресса. Оперативность работы агентства, действительно, была очень высока: уже через считанные минуты после съемки бильдаппараты передавали фотоинформацию в столицы пятнадцати республик Советского Союза, в города-герои страны, за границу.

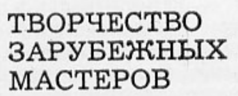
От имени фотокорреспондентов АПН выступил ответственный секретарь Главной редакции фотоинформации М. Левин. Он отметил, что фотожурналисты АПН вели большую и разноплановую работу, так как помимо снимков для газет, они снабжали фотографиями около 50 советских и зарубежных журналов, готовили фотовитрины, посвященные деятельности конгресса. Съемки производились на черно-белую, цветную и на цветную диапозитивную пленки. 29 фотожурналистов работали над освещением этого важнейшего политического события, две бригады лаборантов срочно обрабатывали фотоматериалы.

Около 14 тысяч отпечатков разослала редакция фотоинформации авиапочтой в зарубежные страны, около 7 тысяч снимков было изготовлено для фотовитрин, свыше 600 негативов использовано редакциями АПН.

По решению Всесоюзной фотосекции Союза журналистов СССР наиболее яркие, художественно выразительные фотографии столичных мастеров включены в экспозицию фотовыставки «Мир нужен всем», продолжающую свое путешествие по стране.





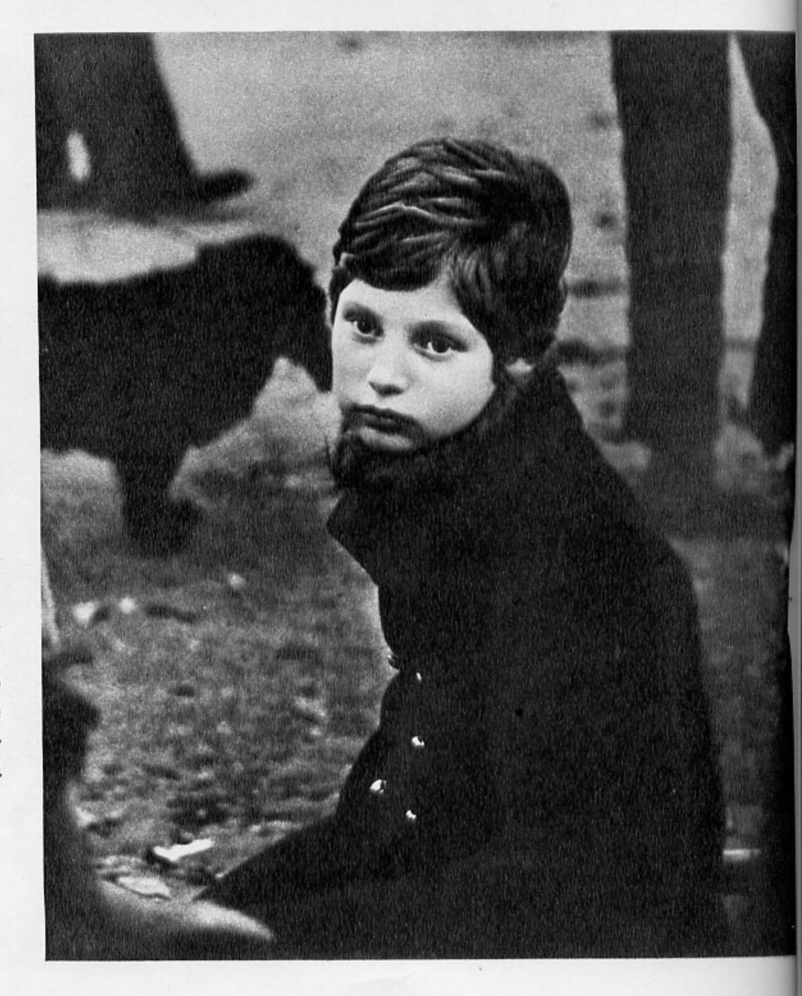


ТВОРЧЕСТВО
ЗАРУБЕЖНЫХ
МАСТЕРОВ

ВЫСТАВКА ЮГОСЛАВСКОЙ ФОТОГРАФИИ

В канун национального праздника югославского народа — Дня республики в залах московского Дома дружбы с народами зарубежных стран была открыта выставка югославской художественной фотографии. На ней демонстрировались работы двадцати ведущих фотохудожников Югославии, носящих высокое звание «мастеров фотографии». Столь представительная коллекция экспонируется в нашей стране впервые, и это говорит о том, что сделан новый важный шаг в развитии творческих контактов советской и югославской фотообщественности.

Попадая в выставочные залы, зритель словно переносился на время в эту прекрасную страну. Он любовался ее сельскими пейзажами, картинами шумных городских улиц, знакомился с ее людьми. Почерк каждого из мастеров своеобразен, глубоко индивидуален. И это лучшее свидетельство того, что они не идут проторенными путями, не превращают однажды удачно найденное изобразительное решение в фотографический штамп, а находятся в постоянном творческом поиске.



Жика ДЖОРДЖЕВИЧ-САВКИН
Скульптор Вергович

Никола МАРУШИЧ
Старый машинист

Милош ПАВЛОВИЧ
Портрет

Петер КОЦАНИЧ
Ритмы города


LJ-761-67

Никола ВУЧЕМИЛОВИЧ
В море

Никола МАРУШИЧ
Перспектива

Иво ЭТЕРОВИЧ
Их кормит море

Стоян КЕРБЛЕР
Приятели

Стоян КЕРБЛЕР
В деревне







«АЛЬФА-ПОЛУАВТОМАТ»

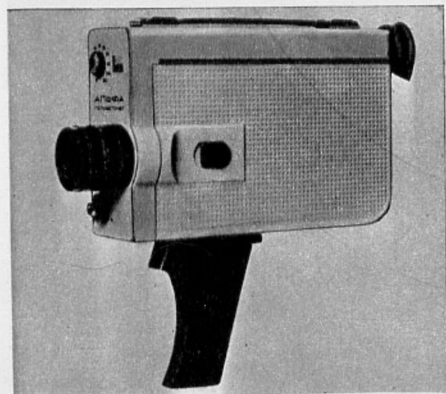
Новая кинокамера

Прошло около двух лет с момента появления на прилавках магазинов 16-*мм* кинокамеры «Альфа», по праву завоевавшей популярность у кинолюбителей. Она привлекает надежностью в работе и малым весом, доступной ценой и элегантным видом, широкими возможностями для творчества. На ВДНХ СССР камера была отмечена серебряной медалью.
В публикуемой статье рассказывается о новой 16-*мм* кинокамере «Альфа-полуавтомат», которая представляет собой модернизированный вариант камеры «Альфа».
Авторы статьи — конструкторы, участвовавшие в разработке камеры. Рассказывая о новинке, они дают обоснование оригинальным решениям некоторых ее узлов.

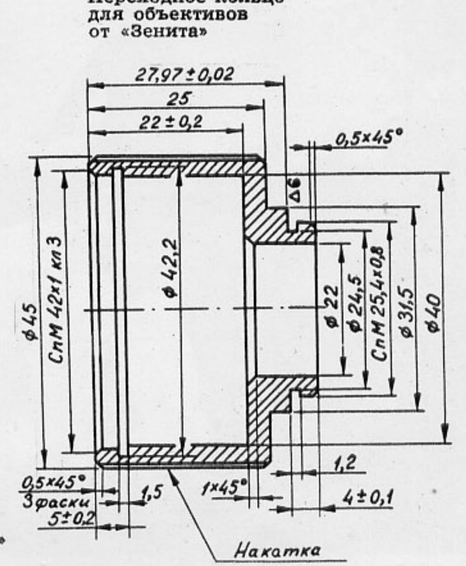
При создании этой камеры коллектив конструкторов руководствовался следующими принципами: простота и технологичность изготовления; надежность и удобство в эксплуатации; доступная цена.
Корпус «Альфы-полуавтомата» изготовлен из поликарбоната «Дифлон», который по физико-механическим свойствам не уступает алюминиевым сплавам. Прежде чем предложить кинолюбителям камеру с пластмассовым корпусом, образцы подвергали воздействию солнечной радиации, резким перепадам температур, испытывали на виброударных стендах. Испытания прошли успешно. Обладатели камер «Альфа» и «Альфа-полуавтомат» могут не сомневаться в их прочности.
«Альфа-полуавтомат» имеет штатный объектив «Вега-7Э». Соединение объектива с камерой — резьбовое, присоединительная резьба СпМ 25,4×0,8 *мм* ГОСТ 10311—62 соответствует резьбе международного типа «С».
Конструкция камеры позволяет использовать сменную оптику с аналогичной резьбой и рабочим отрезком 17,53±0,02 *мм*. Отечественная промышленность выпускает два таких объектива: «Мир-11Э», фокусное расстояние которого 12,5 *мм*, относительное отверстие 1 : 2, и «Таир-41Э» с фокусным расстоянием 50 *мм* и относительным отверстием 1 : 2.
В комплект «Альфы-полуавтомата» входит переходное кольцо для фотообъективов к аппаратам «Зенит» с резьбой СпМ 42×1 *мм*.
Это кольцо можно использовать и с камерой «Альфа», изготовив его по прилагаемому чертежу. Для объективов от фотоаппаратов «Зенит» с резьбой СпМ 39×1 *мм* тоже можно изготовить такое же кольцо, изменив размер 27,97±0,01 на 27,67±0,01 и СпМ 42×1 на СпМ 39×1.
«Альфа-полуавтомат» — зеркальная камера. Наводка на резкость производится по матированной линзе, визирование — через съемочный объектив с помощью визирного устройства, как и в кинокамере «Альфа».
Между съемочным объективом и фильмовым каналом для отвода света в визирное устройство установлено полупрозрачное зеркало. Оно выполнено на тонкой стеклянной пластинке, так как установить вращающийся зеркальный обтюратор под углом 45° к оптической оси при объективе с резьбой СпМ 25×0,8 *мм* и рабочим отрезком 17,53 невозможно. От шторно-обтюраторного механизма пришлось отказаться из-за неравномерного экспонирования кинокадра по полю. Кроме того, этот механизм значительно усложнял и удорожал кинокамеру.
Применение полупрозрачного зеркала уменьшило светосилу объектива практически вдвое, то есть при использовании кинопленки светочувствительностью 45 ед. ГОСТа ее необходимо экспонировать как кинопленку светочувствительностью 22 ед. ГОСТа. Это обстоятельство необходимо учесть при определении экспозиции с помощью ручного экспонометра.
Из-за полупрозрачного зеркала несколько ухудшилось качество изображения в визире: при рассматривании контрастных предметов около них появляется слабый ореол. Однако изображение в визире не мелькает и имеет постоянную яркость при работающем и остановленном механизме камеры. В камерах с вращающимся или шторно-зеркальным обтюратором яркость изображения в визире при включении механизма уменьшается почти вдвое, а на скоростях до 48 *кадр/сек* заметно мелькание изображения.
Несмотря на то, что полупрозрачное зеркало выполнено на стеклянной пластинке толщиной 0,2—0,3 *мм*, оно достаточно прочное и требует лишь аккуратного обращения. Чистить зеркало можно струей воздуха с помощью резиновой груши или, соблюдая известную осторожность, кисточкой либо ватным тампоном, обильно смоченным спиртом.
Испытания показали, что разрешающая способность системы объектив — камера не ухудшилась. Изображение на цветной пленке получается хоро-



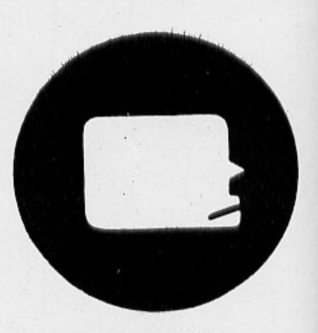
Вид камеры с правой стороны



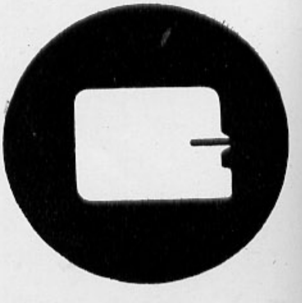
«Альфа-полуавтомат» с левой стороны



Переходное кольцо для объективов от «Зенита»



Положение стрелки измерителя при контроле напряжения источника питания



Положение стрелки измерителя при правильной экспозиции

шее, так как на зеркало нанесено нейтральное покрытие.

Кинокамера «Альфа-полуавтомат» имеет встроенный пружинный привод. За один завод пружинного барабана протягивается более 5 *м* кинопленки.

Главное отличие «Альфы-полуавтомата» от предыдущей модели заключается в наличии механизма полуавтоматической установки диафрагмы (ПАУД). В качестве светоприемника экспонометрического устройства применен фоторезистор типа ФПФ-7, расположенный за съемочным объективом. В механизме ПАУД автоматически учитывается уменьшение светосилы объектива.

Кинокамера «Альфа-полуавтомат» работает со всеми черно-белыми и цветными кинопленками с односторонней и двусторонней перфорацией. Диапазон чувствительности кинопленки при работе экспонометрического устройства на разных частотах съемки указан в таблице.

Частота съемки, *кадр/сек*	Чувствительность кинопленки, ед. ГОСТа								
12	8	11	16	22	32	45	65	90	130
16	11	16	22	32	45	65	90	130	180
24	16	22	32	45	65	90	130	180	250
32	22	32	45	65	90	130	180	250	350

Чувствительность кинопленки для соответствующей частоты съемки (ограничена ломаными линиями) устанавливают на калькуляторе экспонометра камеры.

Естественно, что установив на калькуляторе сочетание 24 *кадр/сек* — 16 ед. ГОСТа, мы одновременно устанавливаем сочетания 12 *кадр/сек* — 8 ед. ГОСТа, 16 *кадр/сек* — 11 ед. ГОСТа и 32 *кадр/сек* — 22 ед. ГОСТа — все эти значения соответствуют одному экспозиционному числу.

Таким образом, при работе с камерой «Альфа-полуавтомат» можно применять кинопленки любой чувствительности, указанной в таблице.

Питание механизма ПАУД осуществляется от источника постоянного тока напряжением 3,6—4,5 *в*. Могут быть использованы либо батарея из трех сухих элементов РЦ-53 (как в кинокамере «Лада»), либо три отдельных элемента, либо три аккумулятора Д-0,06. Их укладывают в блок питания, установленный в пленочном отсеке камеры. На крышке блока питания нанесена схема укладки элементов питания.

«Альфа-полуавтомат» имеет гнезда для подключения внешнего источника питания и комплектуется для этого специальным кабелем. В качестве внешнего источника питания можно использовать батареи типа «КБС», «3336Л», «Рубин» и т. п. Достаточно одну батарею вложить в футляр ШП-1 и подключить к кинокамере. Футляр ШП-1 продается в магазинах (для кинокамер «Спорт» и «Аврора»). В футляре есть гнездо, с которым согласован разъем кабеля «Альфы-полуавтомата».

Внешним источником питания удобно пользоваться при съемке в морозы, когда элементы питания рекомендуется держать в теплом месте, например в кармане. На морозе емкость элементов питания значительно снижается, а камерой «Альфа-полуавтомат» можно снимать при температуре от —10° до +45°C.

Работа с экспонометрическим устройством камеры очень проста. Установив на калькуляторе необходимое сочетание частоты съемки и чувствительности кинопленки и наблюдая в визир, поворачивают кольцо диафрагмы съемочного объектива до совмещения стрелки измерителя с треугольным вырезом рамки, видимой в визире. Такое положение стрелки измерителя соответствует правильной экспозиции.

В механизме ПАУД предусмотрен контроль годности источников питания. Достаточно совместить точку на калькуляторе экспозиции с треугольным индексом и нажать на кнопку контроля напряжения.

Затем через визир определяют положение стрелки измерителя экспонометрического устройства. Если стрелка измерителя находится внутри нижнего выреза рамки, то источники питания пригодны к работе. Если стрелка находится выше выреза рамки, то источники питания необходимо заменить на новые, а в случае применения аккумуляторов Д-0,06 перезарядить их.

«Альфа-полуавтомат» укомплектована теми же принадлежностями, что и «Альфа», за исключением бобин. В «Альфе-полуавтомате» пять пластмассовых бобин емкостью 30 *м*.

«Альфа-полуавтомат» проста, удобна и надежна в работе. Однако следует обратить внимание на следующее.

При использовании тяжелых объективов, например «Таира-3», на штативе следует крепить не камеру, а объектив.

После окончания завода пружинного барабана не следует прилагать излишние усилия, чтобы не испортить привод.

Техническая характеристика «Альфы-полуавтомата».

Кинопленка — стандартная 16-*мм*.

Объектив — «Вега-7Э», фокусное расстояние — 20 *мм*, относительное отверстие 1 : 2, угловое поле зрения 35°.

Визир — оптический с увеличением 12×. Окуляр лупы имеет диоптрийную поправку ±5D. Визирование осуществляется через съемочный объектив.

Установка экспозиции — полуавтоматическая. Фоторезистор расположен за съемочным объективом (система TTL).

Счетчик метража — рулонный, показывает неэкспонированное количество кинопленки. Установка счетчика в рабочее положение осуществляется автоматически при перезарядке камеры.

Механизм прерывистого движения кинопленки — грейферный.

Привод камеры — пружинный, встроенный. За один завод пружины протягивается более 5 *м* пленки. Частота съемки — 12, 16, 24, 32 *кадр/сек* и покадровая. Обтюратор — дисковый, постоянный угол открытия 170°.

Габариты — 265×230×75 *мм*. Вес в рабочем состоянии — не более 1,5 *кг*.

Ю. СОЛДАТЕНКОВ,
В. РОМАНЕНКО,
Г. БЕЛЯКОВ

ДЛЯ ВАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ

УСКОРЕННАЯ ПРОМЫВКА

В «Советском фото» № 8 за 1972 год рассказывалось о способе проявления и фиксирования пленок в одном растворе, который позволяет значительно сократить время обработки. В. Табачков из Волгограда и многие другие читатели в письмах в редакцию спрашивают, нельзя ли ускорить и процесс промывки. На этот вопрос мы попросили ответить кандидата технических наук А. Редько.

При химико-фотографическом процессе обработки, когда проявление и фиксирование ведется в отдельных растворах, почти всегда используют кислую фиксажную ванну. Иногда между фиксированием и промывкой применяют кислую стоп-ванну. В этих случаях вероятность присутствия в фотографическом слое компонентов проявителя практически исключается и окончательная промывка сводится в основном к удалению тиосульфата натрия и серебряно-тиосульфатных комплексов.

После обработки пленки в проявляюще-фиксирующем растворе картина иная: в фотографическом слое в больших количествах присутствуют не только компоненты фиксажа, но и проявителя. Таким образом, при окончательной промывке удалению подлежат тиосульфат натрия, серебряные соли тиосульфата и проявляющие вещества.

Скорость вымывания из желатинового слоя, например, ионов тиосульфата и гидрохинона, имеющих отрицательный заряд, не может не зависеть от величины *pH* слоя. Желатин, являясь амфолитом, взаимодействует как с кислотами, так и со щелочами. В щелочной среде он диссоциирует как кислота и имеет отрицательный заряд, а в кислой — как щелочь и имеет положительный заряд. Если заряд желатинового слоя и отмываемой частицы одноименный, то удаление частиц из слоя должно облегчаться электростатическим отталкиванием. Чем больше заряд, тем быстрее они должны удаляться из слоя, так как *pH* проявляюще-фиксирующих растворов лежит обычно в щелочной области. Следовательно, решить вопрос о более быстром вымывании ти-

осульфата из фотографического слоя при однованной обработке возможно. Исследование кинетики вымывания* тиосульфата натрия, серебряно-тиосульфатных комплексов и гидрохинона из фотографического слоя пленок «Фото-32», «Фото-65», «Фото-130», «Фото-250» проводилось после обработки в проявляюще-фиксирующих растворах. Использовались растворы, рецептура которых была опубликована в «Советском фото» (1972, № 8, стр. 40).

Сопоставляя полученные результаты с допустимым содержанием тиосульфата (допустимое содержание тиосульфата при долгосрочном хранении негативов в архивах колеблется от 0,2—2,5 *мг/пог. м*), можно сделать вывод, что для пленок «Фото-32», «Фото-65» величина 2,5 *мг/пог. м* достигается за 40 и 110 *сек* промывания. Для более толстослойных пленок «Фото-130», «Фото-250» эта величина достигается соответственно за 150 и 320 *сек* (табл. 1).

Пленки «Фото-32», «Фото-65» достаточно промывать 10—20 *сек*, а «Фото-130», «Фото-250» — 50—70 *сек*, чтобы полностью удалить соли серебра. Во всех случаях серебряно-тиосульфатные комплексы вымываются из фотографического слоя быстрее, чем тиосульфат натрия (табл. 1 и 3).

При плохой промывке присутствие гидрохинона в слое, pH которого высок, создает благоприятные условия для появления заметной желтой окраски. Гидрохинон вымывается значительно быстрее, чем тиосульфат натрия (табл. 2), и время промывки, рекомендованное с учетом норм на остаточный тиосульфат, полностью гарантирует отсутствие желтой окраски изображения.

Опыты по хранению негативов в искусственно созданных условиях, приводящих к их быстрому старению (влажность 90%, температура 57°С), показали, что негативы, полученные в монованне на «Фото-32» и «Фото-250» и промытые до содержания тиосульфата в фотографическом слое 1,6 *мг/пог. м* и 16 *мг/пог. м*, не подверглись никаким изменениям.

Итак, при использовании проявляюще-фиксирующих растворов сокращается не только время обработки, но и время окончательной промывки. Ускорение промывки обусловлено использованием щелочной фиксирующей ванны.

А. РЕДЬКО,
кандидат технических наук (ЛИКИ)

* Пленки после обработки промывались водопроводной водой 12±1°С, протекающей через бачок емкостью 600 *мл* со скоростью 2,4 *л/мин*.

Таблица 1

Время промывания, *сек*	Содержание остаточного тиосульфата натрия в фотографическом слое, *мг/пог. м*			
	«Фото-32»	«Фото-65»	«Фото-130»	«Фото-250»
30	2,9	26,0	186,0	450,0
45	2,0	9,0	45,0	120,0
60	1,3	5,0	19,6	45,0
90	1,2	3,0	6,0	19,3
120	1,1	1,6	3,7	10,0
150	0,9	1,2	2,5	6,5
180	0,8	1,1	1,9	4,0
360	0,5	0,9	1,2	1,3

Таблица 2

Время промывания, *сек*	Содержание гидрохинона в фотографическом слое, *мг/пог. м*			
	«Фото-32»	«Фото-65»	«Фото-130»	«Фото-250»
0	1,00	2,95	5,72	9,30
5	0,34	1,84	3,95	6,82
10	0,15	0,97	2,76	5,00
15	0,13	0,75	—	—
20	—	—	1,42	2,74
30	0,12	0,18	—	—
40	—	—	0,55	2,45
60	0,11	0,12	—	—
80	—	—	0,26	0,54
120	0,10	0,10	0,18	0,35

Таблица 3

Пленка	Наличие солей серебра в фотографическом слое* при времени промывания, *сек*							
	10	15	20	30	50	60	70	80
«Фото-32»	+	—	—	—	—	—	—	—
«Фото-65»	+	+	+	—	—	—	—	—
«Фото-130»	+	+	+	+	+	—	—	—
«Фото-250»	+	+	+	+	+	+	+	—

* Знак + означает наличие, знак — отсутствие серебряно-тиосульфатных комплексов в слое.

ЭЛЕКТРОННАЯ ВСПЫШКА С РАСЧЕТНЫМ УСТРОЙСТВОМ

Электронные фотовспышки портативны, имеют большую световую мощность, обеспечивают постоянную цветовую температуру, сбалансированную для цветных пленок.

Недавно появились автоматические электронные фотовспышки с так называемым расчетным устройством. Они позволяют обойтись без предварительного расчета экспозиции и применения специальных экспонометров.

Работа обычной электронной фотовспышки основана на разряде конденсатора, заряженного электротоком напряжением от 300 до 500 *в*, на специальной трубке.

При определенном типе конденсатора и трубки получается постоянное количество световой энергии, которое изменяется во времени в зависимости от тока разряда.

При работе фотовспышкой с расчетным устройством возникает необходимость измерения количества света, отражаемого объектом съемки и воспринятого фотоаппаратом, а также определения момента, когда выдержка (время освещения) будет достаточной. В этот же момент должно быть прекращено излучение света.

Уже упоминалось выше, что интенсивность излучения изменяется резко во времени. Если вспомнить, что полный разряд продолжается 1/1000 *сек* и что сила тока в трубке достигает нескольких сот ампер, можно легко представить себе сложность задачи, которая должна быть решена. Не следует еще забывать и о небольших габаритах, допустимых для импульсного устройства.

Для дозирования отраженного света он должен быть измерен, результат измерения сопоставлен с желаемой величиной и, как только эта величина будет достигнута, специальное устройство должно прекратить вспышку света.

Классические схемы в большинстве моделей фотовспышек имеют в качестве светового датчика фоторезистор, который преобразовывает полученный свет в электрический ток. Этот ток заряжает конденсатор сравнения и, когда напряжение последнего достигает заданного уровня, специаль-

ный сигнал останавливает световой разряд.

В более поздних моделях свет преобразовывается вначале в ряд электрических импульсов, частота которых пропорциональна их интенсивности; эти импульсы отсчитываются и после достижения заданного числа возникает сигнал прекращения светового потока.

Когда фотосчетчик подает сигнал прекращения светового потока, вспомогательная лампа с газовым разрядом, смонтированная параллельно с главной лампой, приходит в действие посредством одного импульса.

Эта лампа (ее внутреннее сопротивление намного меньше, чем главной лампы) производит мгновенный разряд конденсатора, благодаря чему главная лампа гаснет и световой поток прекращается.

Применяя электронную вспышку этого типа, можно снимать с постоянной диафрагмой и получать высококачественные негативы одной плотности независимо от расстояния и характера объекта.

Схемами такого типа оснащаются разные модели электронных фотовспышек с расчетным устройством мощностью от 10 до 80 джоулей, которая соответствует ведущему числу от 14 до 32 для пленки 65 ед. ГОСТа. Система отвечает поставленной цели, но имеет недостаток: не экономит энергию. Независимо от продолжительности вспышки, короткой или длинной, конденсатор разряжается полностью, избыточная энергия направляется к вспомогательной лампе и там теряется. По этой причине частота фотографирования мала (один раз в 10 *сек*) и число разрядов от одной батареи — около 50.

Новейшие электронные фотовспышки с расчетным устройством оснащены также устройством для контроля количества света.

Электрический ток низкого напряжения, от батарейки или аккумулятора, преобразуется трансформатором в ток высокого напряжения. Этот ток, накопленный в конденсаторе, освобождается мгновенно в момент вспышки. Как работает расчетное устройство? Свет от импульсной лампы, отраженный объектом, анализируется фотоэлементом, приходящим в действие в момент срабатывания импульсной лампы. Фотоэлемент превращает получаемую световую энергию в электрическую. Он настроен так, что реагирует только на свет большой силы. Электрический импульс направляется затем в специальное устройство, которое устраняет помехи, например возникающие вследствие одновременной работы другой фотовспышки. Импульс сравнивается потом с установленной фотографом программой (чувствительность пленки, необходимая мощность). Как только программа будет достигнута, вспышка прекращается. Неиспользованная энергия накапливается во вспомогательном конденсаторе. Продолжительность этих действий, конечно, более короткая, чем продолжительность самой вспышки: она равна 1/100 000 *сек*.

Электронные вспышки с расчетным устройством являются значительным достижением по сравнению с классическими импульсными лампами. Фотограф полностью освобожден от необходимости измерения светового потока. Кроме того, они имеют еще ряд других особенностей, которые могут быть использованы фотографом.

Мы знаем уже, что фотоэлемент прекращает излучение света сейчас же, как только программа будет выполнена. Из этого следует, что чем ближе будет находиться объект, тем короче период излучения света. При небольших расстояниях продолжительность излучения может достигнуть 1/50 000 *сек*. Появляется возможность фотографирования на небольших расстояниях очень быстрых явлений, съемка которых невозможна при классическом освещении (например, падение капли воды). Прибавим и тот факт, что подобная лампа, сама устраняющая избыток света, становится очень ценной при съемке портретов.

Другое преимущество заключается в следующем. Если надо работать очень быстро, например при репортажной съемке, когда обстоятельства не позволяют постоянно контролировать фокусировку, можно взять высокочувствительную пленку и больше диафрагмировать объектив. Этим достигается большая глубина резко изображаемого пространства. Сюжет будет передан резко, несмотря на изменение позиции объектом съемки в пределах этого пространства.

Частота вспышек при съемке с близкого расстояния возрастает. Если, например, для съемки с 12 *м* время зарядки конденсатора составляет 10 *сек*, то для расстояния 50 *см* нужно лишь 1/50 *сек*. Поэтому микросъемка может производиться с частотой несколько кадров в секунду.

Число вспышек при одной зарядке аккумулятора также зависит от расстояния до объекта съемки. Например, при расстоянии 12 *м* можно получить 50 вспышек, а при 75 *см* — несколько тысяч.

Большая часть импульсных ламп расходует малое количество энергии, износ устройства незначителен.

Картина будет неполной, если не отметить и некоторые недостатки вспышек с расчетным устройством.

Так, очень короткая продолжительность вспышки может привести к искажению цветов. Чем короче продолжительность вспышки, тем больше заметны синие и фиолетовые цвета. Качество цветопередачи ухудшается, и может случиться, что в этих условиях, когда сюжет расположен очень близко, насыщение цветной пленки будет неполное. Стекла и другие прозрачные предметы, находящиеся между лампой и объективом, должны быть удалены, так как они могут нарушить точность дозировки света.

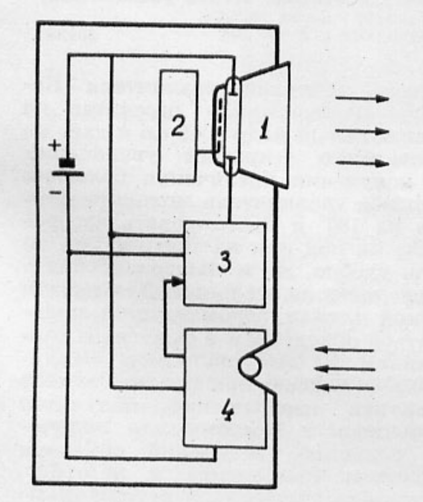
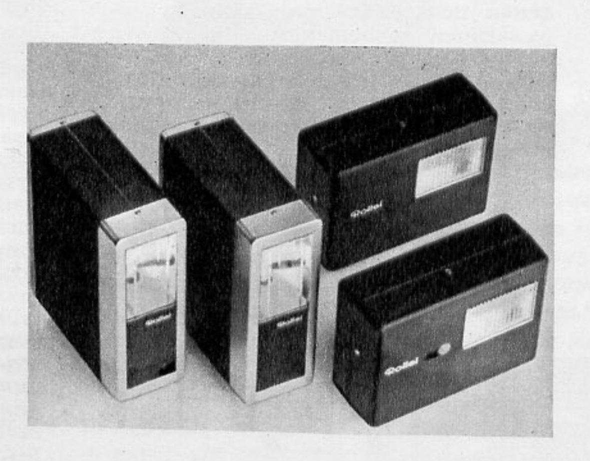


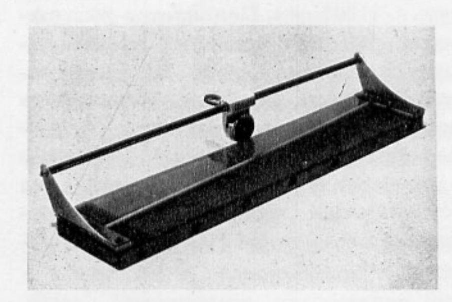
Схема импульсной лампы с расчетным устройством: *1* — импульсная лампа; *2* — цепь зажигания; *3* — цепь управления; *4* — датчик с расчетным устройством



Импульсные лампы с расчетным устройством фирмы «Роллей»

Леонид ТЭНЭСЕСКУ,
Румыния

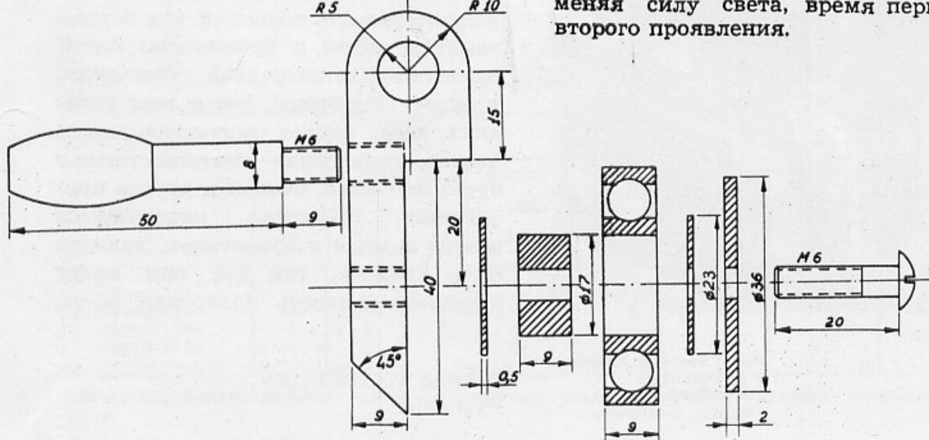
ЧИТАТЕЛИ ПРЕДЛАГАЮТ



Предлагаю конструкцию резака, который может быть изготовлен для снимков любого формата. Мной сделаны резаки длиной 50 и 120 *см*.
Ими легко резать фотобумагу с любой подложкой.
Основание резака изготовлено из хорошо просушенной березы. Дерево протравлено морилкой и покрыто несколькими слоями масляного лака.
Прямоугольный нож, крепящийся к основанию, представляет собой пластину из высокоуглеродистой стали. После термообработки она отшлифована с четырех сторон. До термообработки просверлены отверстия и сделана зенковка с таким расчетом, чтобы можно было устанавливать для работы любую из четырех кромок. Прикрепляется пластина к основанию шурупами или винтами.
На верху основания установлена прижимная линейка из оргстекла (она видна на фото). Для удобства определения полей снимка на линейку разметочным штангенциркулем наносятся параллельные риски.
Направляющая каретки изготовлена из стального прутка диаметром 10 *мм*. При длине резака 120 *см* он не прогибается. Каретка сделана из фторопласта.
В качестве режущего диска применен шарикоподшипник. Он сошлифован с обеих сторон до сепаратора с таким расчетом, чтобы наружная обойма не имела фасок, а обе ее кромки были острыми.
На чертеже видны составные части каретки. Размеры указаны с учетом применения шарикоподшипника № 203.

Направляющая установлена на такой высоте, чтобы при перемещении каретки шарикоподшипник заходил за границу режущей кромки ножа на 2—2,5 *мм*. Если глубина захода больше, то при резании будет сдвигаться бумага, если меньше — диск может заскакивать на кромку.

В. ОБУХОВ,
фотолюбитель,
Череповец



ОТВЕЧАЕМ ЧИТАТЕЛЯМ

Прошу рассказать о технике обработки позитивов методом псевдосоляризации. Вы писали об этом лет восемь тому назад. Но журнал стал уже библиографической редкостью.

В. МИНОГИН,
г. Энгельс

Если отпечаток засветить во время проявления, то участки негатива, получившие много света (тени), почти не изменятся. Более светлые участки подвергнутся обращению или покроются вуалью — от светло-серого до черного цвета, в зависимости от степени проявления. На границах тонов возникнут белые полосы.
Своеобразное изображение из черных или светлых линий получается при контрастном, без полутонов, первоначальном изображении. Для этого негатив многократно перекопируют до получения максимального контраста. Для перепечатки можно использовать промежуточные бумажные негативы и позитивы. Печать лучше вести контактным способом.
Для получения белых линий на черном фоне делают нормальный отпечаток, проявляют его до конца и засвечивают интенсивным белым светом. Затем вновь проявляют.
Если же отпечаток проявлен не до конца и засвечен, то получается псевдосоляризация с полутонами. При этом обращенное изображение возникает на тех участках, проявление которых не закончено.
Получение нужных плотностей проверяют визуально. Добившись нужного тона, после первого и второго проявления пользуются стоп-ванной, прерывающей проявление. Иначе тон отпечатка может измениться.
Необходимые условия обработки определяют только опытным путем, меняя силу света, время первого и второго проявления.

На проекторе «Протон» имеется розетка с надписью «Магнитофон». В инструкции о ней ничего не сказано. Для чего сделана эта розетка?

Ф. ПРОСТАКОВ,
Трубчевск

Гнездо служит для подключения магнитофона при синхронном экспонировании диапозитивов с пояснительным текстом или музыкой.

Прошу рассказать, как оформить световую газету (диафильм)?

В. АРНАУТ,
г. Помошная

Для световой газеты необходимо прежде всего подобрать нужные негативы, репродукции, подготовить и сфотографировать надписи. После подбора негативного материала в нужной последовательности его печатают на позитивную пленку. Подробнее об изготовлении диафильмов можно прочитать в №№ 3—5 «Советского фото» за прошлый год.

При печати увеличителем «Нева-2» с негативов форматом 24×36 мм изображение на экране увеличителя при полном подъеме прибора получается слишком мелким. Нельзя ли как-нибудь переделать увеличитель?

Г. ЧИВИСОВ,
Омск

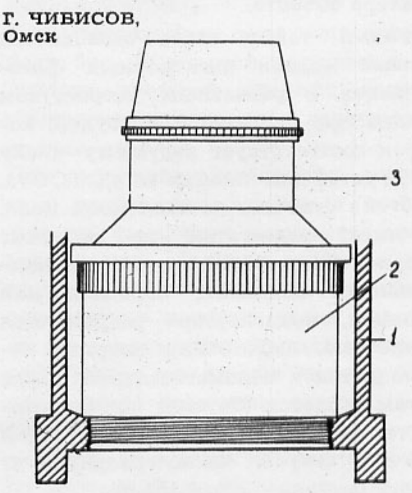
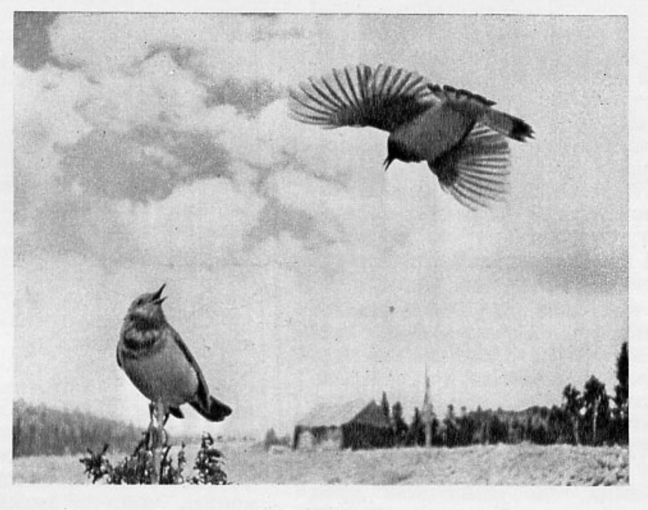


Схема установки объектива «Индустар-50 У» на увеличителе «Нева-2»:
1 — фокусировочная втулка увеличителя;
2 — удлинительное кольцо;
3 — объектив с $F = 50$ *мм*

Основной объектив увеличителя «Нева-2» — «Индустар-23» рассчитан на максимальный кадр 6×9 *см* и дает на экране всего 4-кратное увеличение. Для получения увеличения большего масштаба увеличитель можно развернуть на 180° и проецировать изображение на пол или на табурет. Это не очень удобно, да и выдержки будут более продолжительные. Для печати с узкой пленки рекомендуется пользоваться объективом с фокусным расстоянием 50 *мм* (например, «Индустар-50»). Однако при простой замене объектива изображение получится уменьшенным. Поэтому для получения больших увеличений объектив необходимо приблизить к негативу. Внутрь фокусировочной втулки ввинчивают удлинительное кольцо от «Зенита» (№ 4, 26 *мм*), а в него — в перевернутом виде объектив «Индустар-50».

НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ





Г. ЕГОРОВ (Барнаул)

Ветер

Дуэт

Певец весны

Снимкам, присланным в редакцию фотолюбителем из Барнаула, может позавидовать даже опытный фотоохотник.

Снимок «Ветер» как бы передает радостный крик птиц, и шорох их крыльев, и шум деревьев, склонившихся под порывом ветра. Нерезкие, смазанные изображения деревьев на втором плане подчеркивают стремительность полета птиц.

Трудно снять летящую птицу. В снимке «Дуэт» ее изображение очень удачно. Короткая выдержка, спуск затвора в момент планирования птицы и контровое освещение помогли выявить каждое перышко, просвечивающее на фоне неба. Это придает изображению птицы легкость, воздушность.

На снимке «Певец весны» скворец кажется живым. Запрокинута головка, чуть опущены крылья... Создается впечатление, что он глубоко вздохнул, и через мгновение раздастся его гимн весне.

Автор снимал камерой «Зенит» с самодельным телеобъективом, сделанным на базе «Индустара-51», с фокусным расстоянием 210 *мм.* (Описание самодельных тубусов для «Индустара-51» неоднократно печаталось в «СФ».)

Пленка «Фото-130» обработана в выравнивающем проявителе Д-23. Фотобумага «Унибром». Позитивный проявитель Чибисова (стандартный № 1).

Съемка производилась без светофильтров, но выравнивающий проявитель позволил хорошо проработать облака.

У ИСТОКОВ ФОТОГРАФИИ





Иоганн Генрих Шульце

Томас Веджвуд

Алхимик
Картина художника Тенирса (1610 г.)
Из музея в Гааге

Сущность фотографии состоит в фиксации рисуемых светом или другим каким-либо излучением изображений с помощью светочувствительных веществ. Явление светочувствительности заключается в том, что некоторые вещества под влиянием света меняют свой цвет. Более чем за 300 лет до нашей эры Аристотель заметил, что зеленый цвет растений объясняется действием света, так как растения, обесцвеченные в темноте, на свету вновь становились зелеными. Римлянам было известно, что при длительном действии света теряют свой цвет краски масляных картин, и они искали средства для борьбы с этим явлением. Так, выдающийся римский архитектор Витрувий Поллион рекомендовал устраивать картинные галереи окнами на север, поскольку при таком устройстве зданий находящиеся в них картины сохраняют свежесть тонов и интенсивность красок.

Алхимикам средних веков влияние света на различные химические вещества было хорошо известно. Это свойство света рождало у них надежды на открытие философского камня, способного превращать в золото обычные металлы.

Из светочувствительных веществ наибольшее внимание исследователей привлекали соли серебра. Так, они знали, что ляпис, издавна применявшийся арабскими врачами для прижигания ран, темнеет на свету.

В работах Альберта фон Больштедта, известного под именем Альберта Великого, описывается нитрат серебра, который оставлял пятна на коже. Впоследствии знаменитый химик Глаубер писал, что с его помощью можно окрашивать в черный цвет древесину, мех, перья.

Существующий в природе хлорид серебра был открыт немецким алхимиком Георгом Фабрициусом в 1565 году и назван «роговою луною». Но ни один из этих исследователей не установил истинной причины светочувствительности солей серебра. Даже знаменитый естествоиспытатель Роберт Бойль, наблюдая потемнение белого хлорида серебра, объяснил это явление воздействием воздуха.

Первым, кто предположил, что почернение нитрата серебра вызывается действием солнечного света, был итальянский врач Анджело Сала, опубликовавший свою работу в 1614 году. Спустя 80 лет немецкий адвокат Вильгельм Гомберг, полностью посвятивший себя изучению естественных наук, сообщил в своих отчетах Парижской академии наук, что кость, пропитанная раствором серебра в азотной кислоте, чернеет на свету.

Сала и Гомберг ограничились лишь констатацией описанных фактов, не сделав из своих опытов никаких выводов и не пытаясь найти им практического применения.

Большая заслуга в дальнейшем изучении светочувствительности солей серебра принадлежит Шульце из Галле. Изучая способы изготовления светящихся камней и работая с мелом, пропитанным раствором серебра в азотной кислоте, на ярком солнечном свете, он наблюдал изменение цвета этой смеси. Шульце установил, что окрашивается лишь та часть смеси, на которую падали солнечные лучи, затемненная часть оставалась неизменной. Затем Шульце определил, что нагревание не является причиной изменения цвета, как полагали многие.

Шульце так описывал свои опыты, проводимые для проверки своих выводов: «Нередко я писал имена или целые фразы на бумаге и тщательно вырезал острым ножом места, покрытые чернилами; вырезанные таким образом буквы я прикреплял воском к стеклу. Спустя короткое время в тех местах, где солнечные лучи проходили в отверстия, они писали эти слова или фразы на меловом осадке так точно и отчетливо, что я дал повод многим любопытным считать это каким-то фокусом. Я не сомневаюсь в том, что этот опыт может указать естествоиспытателям на другое полезное применение, и поэтому я решился опубликовать эти данные для дальнейшего испытания другими учеными мужами». Шульце умер в Галле в 1744 году. Среди его бумаг был найден курс лекций по химии, который был опубликован год спустя. В нем мы находим описания способа получения нитрата серебра и действия его раствора на органические вещества при солнечном свете. Шульце описал также процесс образования хлорида серебра, однако не изучал его поведение под действием света.

Вслед за Шульце и независимо от него почернение нитрата серебра под действием света наблюдал также французский естествоиспытатель Жан Гелло. В 1737 году Гелло даже предложил систему тайнописи с помощью этого соединения. Тексты, написанные нитратом серебра, оставались невидимыми, пока их сохраняли в темноте, а для того, чтобы они появились, достаточно было их экспонировать под лучами солнца.

Опыты Шульце и Гелло неоднократно повторялись и другими авторами. В 1770 году Льюис в Англии и Веллериус в Швеции писали, что нитрат серебра может служить для окраски волос и для рисования на слоновой кости и мраморе. Все это свидетельствует о том, что почернение соли серебра под действием света было хорошо известно.

Туринский профессор Джованни Баттиста Беккарна, работая со свежеприготовленным хлоридом серебра, заметил, что более освещенная поверхность превращается из белой в фиолетовую, а менее освещенная — не меняет окраски. В трудах Академии искусств и наук в Болонье в 1757 году он отмечает, что «свету внутренне присуща некоторая способность изменять цвет». Его опыты продолжил знаменитый шведский химик Карл Вильгельм Шееле. Он подтвердил, что причиной изменения окраски солей серебра является свет, установил способность аммиака растворять хлорид серебра и выяснил, как влияют различные лучи спектра на изменение цвета. Книга Шееле «Химическое изучение воздуха и огня» была переведена на английский и французский языки.

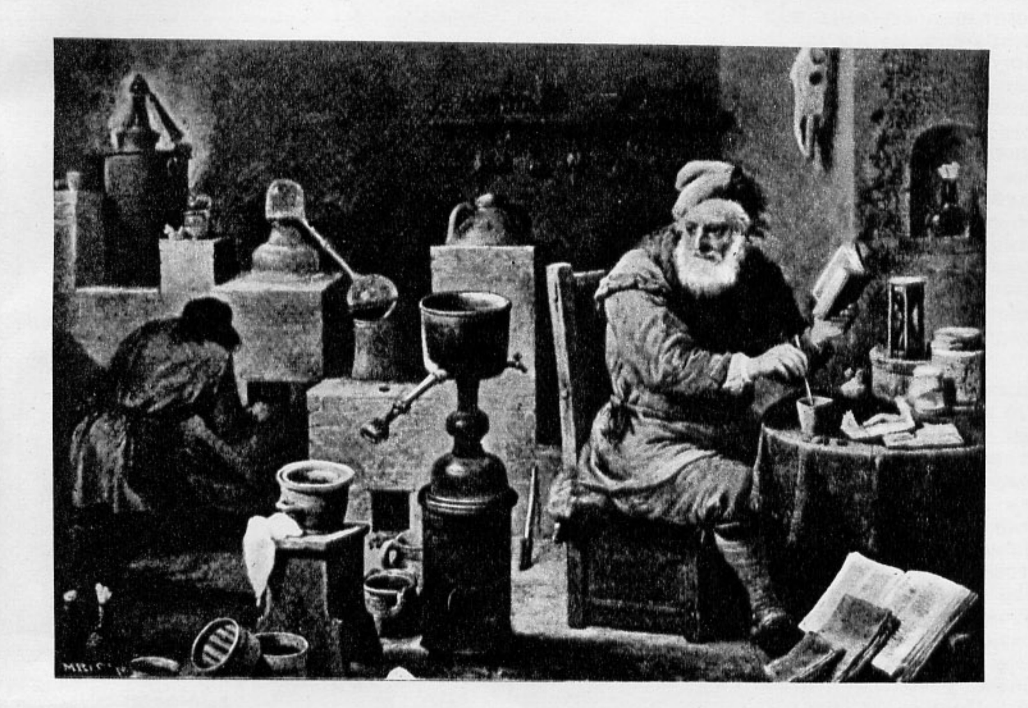
Эту работу продолжил Жак Сенебье — библиотекарь из Женевы, который впервые отметил светочувствительность асфальта, различных смол, растений, древесины. Он установил, что хлорид серебра, подвергнутый действию света через линзу, окрашивается значительно быстрее. Сенебье развил опыты Шееле по действию на хлорид серебра различных лучей спектра, определив время, необходимое для изменения цвета.

Опыты Сенебье вызвали продолжение этих исследований. Так, напри-

мер, Антонио-Мария Вассали-Эанди в «Известиях» Королевской академии в Турине отмечал, что лунный свет действует на хлорид серебра подобно солнечному свету и свету свечи, но уступает им в силе.

Важные наблюдения были сделаны при изучении светочувствительности солей железа. Так, видный русский государственный деятель А. П. Бестужев-Рюмин в 1725 году предложил для лечебных целей спирто-эфирный раствор хлорного железа, названный в его честь бестужевскими каплями. Эти капли обладали способностью обесцвечиваться под действием света, а в темноте окрашиваться в желтоватый цвет.

В связи с открытием в конце XVIII века многих элементов химики установили светочувствительность ряда новых соединений. Так, француз Воклен исследовал явление почернения хромата и нитрата серебра, Бергмон, Фуркруа изучали соли ртути, окрашивающиеся на солнце, Бекман, Бертолле работали с фосфором.



Это было медленное, но непрерывное накопление фактов. Невозможно назвать всех ученых, изучавших светочувствительность различных веществ. Но среди них не было никого, кто бы упомянул о возможности применения этого свойства для фиксирования изображения, получаемого в камере-обскуре. Не было идеи. Она еще не созрела. Прежде чем родиться крупному открытию, рождается мечта. Мечта о волшебном отображении и сохранении образов родилась давно.

В книге «Жифанти», изданной в 1760 году алхимиком Тифэном де ля Рош, рассказывается о фантастическом стремлении удержать мимолетные изображения на воде, стекле, сетчатой оболочке глаз. Для этого придуман состав, при помощи которого картина создается в мгновение ока. Точный рисунок, тончайшие оттенки красок безошибочно рисуются на полотне природой, поражая наше зрение и воображение. Как это описание похоже на фотографию!

Ученые вплотную подходили к открытию фотографии и получали световые изображения на светочувствительных поверхностях, но ни одному из них не удалось ни получить позитивного изображения, ни закрепить его. Так, видный французский физик Шарль, известный своим смелым подъемом на воздушном шаре в 1783 году и блестящими публичными лекциями в Лувре, а позже в Хранилище искусств и ремесел, поражал своих слушателей, делая их силуэты при помощи изобретенного им «солнечного мегаскопа». При дальнейшем действии света эти силуэты сливались с потемневшим фоном. Кроме того, он пытался получать контуры некоторых растений и предметов на бумаге, пропитанной солями серебра. Шарль умер, не открыв своих секретов. На Парижской выставке 1819 года некто Гонар показывал гравюры и портреты, которые он изготовлял изумительно быстро. Автор скончался в крайней бедности в 1822 году, и его способ остается для нас тайной.

Зато о работах Т. Веджвуда — подлинного предшественника изобретателей фотографии — имеются достоверные данные.

Томас Веджвуд был четвертым и младшим сыном известного английского керамиста и изобретателя высокотемпературного пирометра Джоза Веджвуда. В семье увлекались естественными науками и хорошо знали как сущность опытов со светочувствительными веществами, так и камеру-обскуру, с которой отцу Томаса часто приходилось работать. После обучения в Эдинбургском университете Томас Веджвуд посвятил несколько лет исследованиям связи между теплом и светом. При этом он пользовался поддержкой видного химика того времени Дж. Пристли.

Видимо, Пристли, который описывал действие камеры-обскуры и опыты Шульце, а также был в курсе фотохимических работ Шееле, натолкнул Веджвуда на фотографические опыты.

Несомненно, большое влияние на результаты опытов оказала дружба Веджвуда с английским ученым Г. Дэви. В 1802 году в «Журнале Королевского института» появилась статья под названием «Сообщение о методе копирования рисунков на стекло и получении профилей действием света на нитрат серебра. Изобретено Т. Веджвудом с примечаниями Г. Дэви».

Веджвуд писал, что бумага или белая кожа, смоченная нитратом серебра, не подвергается никакому изменению при хранении в темноте, но под действием света изменяет окраску. Она приобретает различные оттенки серого и коричневого цвета, становясь в конце концов черной. Закрытые от света части поверхности остаются без изменения. Для нас важно отметить, что Веджвуд первым пытался фиксировать изображения в камере-обскуре. Г. Дэви в своих примечаниях писал: «Изображения, образованные при помощи камеры-обскуры, были найдены слишком слабыми, чтобы воздействовать на протяжении любого умеренного времени на нитрат серебра. Копировать эти изображения — такова была первоначальная цель Веджвуда, но его многочисленные опыты оказались безуспешными».

Основную причину своей неудачи Веджвуд видел в неумении зафиксировать полученное изображение. Т. Веджвуд умер в 1805 году в возрасте 34 лет. Он был очень близок к открытию. Дэви продолжил работы своего друга. Он установил, что хлорид серебра обладает большей светочувствительностью, но не смог зафиксировать изображения, полученного в камере-обскуре. Это может показаться странным, так как Дэви знал об опытах Шееле, показавшего возможности аммиака для растворения хлорида серебра и тем исключающего воздействие света на изображение после съемки.

Результаты опытов Веджвуда и Дэви использовал знаменитый английский физик Т. Юнг, получавший с помощью солнечного микроскопа изображения колец Ньютона на бумаге, пропитанной нитратом серебра. Однако этот замечательный ученый интересовался лишь изучением природы света и не пытался усовершенствовать сам процесс.

Таким образом, работы Веджвуда и Дэви, хотя и остались эпизодом в предыстории фотографии, но четко сформулировали проблему закрепления изображения. Открытие фотографии назревало.

М. ТОМИЛИН,
кандидат технических наук

ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

Уважаемая редакция! Я хочу учиться на фотофакультете Заочного народного университета искусств. Недавно получил условия приема и обучения. Но в них не указано, где можно работать после того, как получишь свидетельство. Меня интересует: можно ли работать после окончания фотофакультета фотокорреспондентом?

С. ФЕНЕНКО,
с. Братолюбовка,
Кировоградской обл.

Ред.: Поступив на фотофакультет Заочного народного университета искусств, Вы получите возможность под руководством опытных преподавателей изучить теоретические и практические основы фотоискусства, повысить свою «фотолюбительскую квалификацию». Но это учебное заведение не готовит профессиональных фотожурналистов. Поэтому свидетельство об его окончании формального права работать фотокорреспондентом не дает. Такое право Вы сможете завоевать упорным творческим трудом, активным внештатным сотрудничеством в местной печати.

Уважаемая редакция! Расскажите, как нужно глянцевать фотоотпечатки, сделанные на бумаге, покрытой защитным слоем?

Ю. МИХАЛЕВ,
Брянск

Ред.: Как нам сообщил главный инженер Переславского химического завода тов. Н. Ушомирский, глянцевание фотобумаги с защитным слоем лучше всего производить на электроглянцевателе с подогревом поверхности до 70°С. Хорошо глянцуется такая фотобумага и на полированной поверхности оргстекла.
При глянцевании на зеркальном стекле его поверхность предварительно следует промыть содовым раствором и отполировать тальком.

Уважаемая редакция! Вот уже 12 лет я увлекаюсь фотографией. Начинал снимать «Сменой», затем работал фотоаппаратами разных марок. Особенно много занимался фотографией в армии. До сих пор как-то не решался послать свои работы на ваш строгий суд. Но вот решился и посылаю несколько фотографий. Очень бы хотелось услышать ваше мнение о них, а если понравятся — увидеть их на страницах «Советского фото».

В. СУИН,
инженер,
Саранск

Ред.: Присланные Вами снимки — это, в основном, пейзажи. Они неплохо выполнены технически, грамотно построены композиционно, но им не достает своеобразия авторского видения природы, оригинальности творческого почерка, которые отличают лучшие работы этого жанра. Удачи приходят тогда, когда Вы сумеете, как, например, в снимке «Индустриальный мотив», увидеть необычное в обычном, наполнить кадр интересным содержанием.

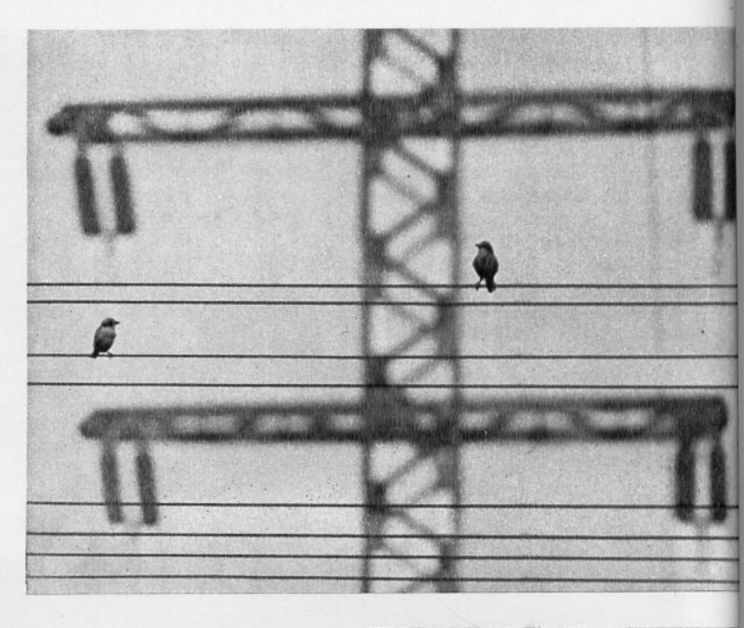
Уважаемые товарищи! В № 10 «СФ» вы опубликовали статью о пермской фотошколе, в которой упоминается и о московском фотолектории. Я давно увлекаюсь фотографией и хотел бы стать фотокорреспондентом. Я живу ближе к Москве, поэтому, наверно, целесообразнее учиться там, так как у нас в Туле нет подобных учебных заведений. Прошу рассказать подробнее об условиях приема.

В. ШЛЕПОВ,
пос. Советский,
Тульской обл.

Ред.: Мы получили много писем из разных городов и областей с подобными вопросами. И, к сожалению, вынуждены огорчить читателей: и московский фотолекторий при Центральном Доме журналиста, и пермская школа фоторепортажа рассчитаны только на местных жителей. Но редакция надеется, что ценная инициатива пермяков, о которой рассказал журнал, привлечет внимание не только фотолюбителей, но и местных отделений Союза журналистов. И тогда подобные учебно-методические центры появятся и в других городах.

*Уважаемая редакция! Мне часто приходится снимать на заводе, где я работаю. Фотографирую я по заданию месткома или партбюро для доски рационализаторов, для стенной газеты и т. д. При этом обязательно стараюсь, чтобы снимок в газете не был сухим, официальным.
Очень помогла мне в работе статья А. Александрова «Взаимоотношение с «объектом съемки», напечатанная в вашем журнале.
Почаще бы печатать такие статьи.
Я уже посылал свои работы в «Советское фото». Сначала мою фотографию напечатали как пример отрицательный («Так снимать нельзя»). Через два года поместили малым форматом снимок, как бы сказав мне: «Так снимать можно». И вот я снова посылаю свои последние работы на соискание отзыва — «Так надо снимать».*

В. ССОРИН,
инженер-конструктор,
Ярославль





В. СУИН
Индустриальный мотив

В. ССОРИН
Старшая сестра

В. БАРАНОВ
На прогулке в Антарктиде

А. КОРКОТАДЗЕ
Портрет девушки





Ред.: Мы рады, что опубликованные в журнале материалы приносят практическую помощь фотолюбителям. Что касается снимков, то... «Так снимать можно». В работе «Старшая сестра» привлекает удачно переданное состояние девочек, нежное и чуть ироническое отношение старшей к младшей.

Уважаемые товарищи! Посылаю вам несколько снимков, сделанных мною в 12-й и 17-й советских антарктических экспедициях, где я работал геофизиком.
Все эти фотографии сделаны отечественным фотоаппаратом «Восход», который отлично зарекомендовал себя в суровых климатических условиях Антарктики. Как фотолюбитель, хочу от души поблагодарить его создателей.

В. БАРАНОВ,
Академгородок,
Московской обл.

Ред.: Мы считаем, что похвалы заслуживают не только создатели фотокамеры «Восход», но и сам автор, сделавший этим аппаратом интересные снимки, отразившие своеобразие величественной экзотической красоты самого холодного из материков Земли.

Уважаемые товарищи! Посылаю вам свою фотографию, которую я сделал павильонной камерой 13×18 см. Фон на позитиве слегка вытравил, так как хотел добиться зрительного эффекта, построенного на сочетании резких контрастов. Если моя работа вам понравится, хотел бы увидеть ее напечатанной.

А. КОРКОТАДЗЕ,
Брест

Ред.: Отличное владение техникой помогло Вам создать хороший портрет.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ПОДПИСЧИКОВ!

В ответ на запрос наших читателей о правилах приема подписки на журнал сообщаем:
Подписка на журнал «Советское фото» принимается во всех отделениях «Союзпечати» без ограничения, с очередного подписного номера.

Редакция



РАБОТЫ СЕЛЬСКИХ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

В Московском Доме культуры и техники состоялось открытие Всероссийской выставки работ сельских фотолюбителей.

Выставка была организована оргкомитетом Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности Министерства культуры РСФСР. В ее проведении большую роль сыграл Центральный Дом народного творчества имени Н. К. Крупской (ЦДНТ).

На вернисаже присутствовали заместитель министра культуры РСФСР В. Стриганов, председатель оргкомитета выставки М. Бугаева, начальник правления клубных учреждений Министерства культуры РСФСР В. Кудряков, секретарь ЦК профсоюза работников культуры Л. Алексеева, директор ЦДНТ имени Н. К. Крупской С. Титова, фотожурналисты, фотолюбители и представители фотообщественности.

В своем выступлении на церемонии открытия экспозиции заместитель министра культуры РСФСР В. Стриганов привел цифры, характеризующие рост фотолюбительства в Российской Федерации. За последние пять лет количество фотографических любительских объединений выросло в республике в 2,5 раза. Оценивая выставленные работы, В. Стриганов отметил их тематическую широту и высокие художественные достоинства.

Выставка объединила 420 работ. Всего в адрес оргкомитета поступило более 2000 фотографий, присланных авторами со всех концов республики. Наиболее интересные коллекции поступили из Карельской АССР, Красноярского и Ставропольского краев, из Ленинградской, Кировской, Вологодской, Пермской, Владимирской, Кемеровской областей.



На открытии выставки.

Заместитель министра культуры РСФСР В. Стриганов осматривает экспозицию

ИТОГИ КОНКУРСА «ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД»

Подведены итоги традиционного конкурса журнала «Советское фото» — «Выставочный стенд» за 1973 год. Редколлегия журнала присудила премии Владимиру Чин-Мо-Цаю (Норильск) за цветную работу «Осень в тундре», опубликованную в № 7, и Валентину Лебедеву (Московская обл.) за работу «Лесные ноты», напечатанную в № 8 журнала.

Редакция выражает благодарность всем читателям, приславшим свои работы, и надеется на их активное участие в конкурсе, который продолжается и в этом году.

НАША ФОТОПАНОРАМА

БАКУ. В выставочном салоне Министерства культуры Азербайджанской ССР была открыта фотовыставка «Париж-1970». Экспозиция, составленная из лучших работ французских фотолюбителей — участников конкурса, проведенного обществом «Франция — СССР», познакомила зрителей с жизнью столицы Франции, ее архитектурой.

БРЯНСК. Тридцатилетию изгнания фашистских захватчиков с брянской земли была посвящена областная выставка работ фотожурналистов и фотолюбителей. Она включала более 150 черно-белых и цветных работ 30 авторов.

ВИЛЬНЮС. Персональная выставка известного болгарского фотомастера Р. Бояджиевой демонстрировалась во Дворце художественных выставок. Фотографии рассказывали о сегодняшнем дне Болгарии, людях, природе, искусстве.

* * *

В кинотеатре «Вильнюс» была организована выставка фотокорреспондента «Вечерних новостей» Е. Шишко, приуроченная к 30-летию его творческой деятельности. Представленные на ней работы — живые страницы истории Советской Литвы, портреты ее выдающихся ученых и деятелей искусства.

ЕРЕВАН. «Форарльберг — земля и люди» — так называется фотовыставка, которую преподнесла в дар Армянскому обществу дружбы и культурной связи с зарубежными странами земельная организация Общества австрийско-советской дружбы Форарльберга. Экспозиция, в которой представлено около 250 снимков, рассказывает о людях, природе, экономике, науке и культуре одной из федеральных земель Австрии.

КАПСУКАС. В фойе кинотеатра «Капсукас» экспонировалась тематическая выставка работ члена Общества фотоискусства Литовской ССР, преподавателя В. Гульманаса «В объективе — X Всемирный фестиваль молодежи и студентов».

КИЕВ. О городе Лейпциге рассказали работы фотомастеров ГДР, показанные в Октябрьском Дворце культуры столицы Украины. Эта экспозиция отразила развитие дружеских и культурных связей между Лейпцигом и Киевом.

КРАСНОДАР. Краевая фотовыставка «Кубань-73» экспонировалась в помещении краевого Дома народного творчества. На ней было представлено около ста фотографий восемнадцати авторов.

МИНСК. Творческая студия «Фото и жизнь» Союза журналистов БССР выпустила в свет фотоальбом-путеводитель «Хатынь». Взволнованным языком публицистики в нем повествуется о незабываемой трагедии белорусской земли.

ОРЕЛ. В одном из залов Орловской картинной галереи была открыта областная выставка художественной фотографии, посвященная 30-летию освобождения Орловщины от немецко-фашистских захватчиков. Снимки рассказали о героическом подвиге советских людей в годы войны, о красоте природы края, о труде и быте его жителей.



Г. Зельма на открытии своей выставки
Фото В. ЧЕРНОВА (АПН)

«СОВЕТСКОМУ УЗБЕКИСТАНУ — 50 ЛЕТ»

В Ташкентском филиале Центрального музея В. И. Ленина проходила персональная выставка фотожурналиста агентства печати «Новости» Г. Зельмы под названием «Советскому Узбекистану — 50 лет».
Г. Зельма долгое время жил и работал в этой республике, сотрудничал в газетах «Правда Востока», «Кзыл Узбекистан», «Батрак», «Комсомолец Узбекистана». 120 работ, представленных в экспозиции, охватывают период с первых пятилеток до наших дней.
Г. Зельма передал выставку в дар Ташкентскому филиалу Центрального музея В. И. Ленина.

ВЫСТАВКА ЧЕХОСЛОВАЦКОГО МАСТЕРА

В Государственной ордена Ленина библиотеке СССР имени В. И. Ленина экспонировалась выставка работ известного чехословацкого фотомастера, автора многочисленных фотографических изданий Карола Каллаи, посвященная 30-летию подписания договора о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи между ЧССР и Советским Союзом. Экспозиция составлена из фотографий, большей частью цветных, сделанных Каллаи для книги «Песня о Москве», выпущенной издательством «Словацкий писатель».
На открытии присутствовали представители московской общественности, прессы, сотрудники посольства ЧССР в Москве, работники библиотеки. Среди гостей из Чехословакии, прибывших на открытие выставки, были генеральный директор Словацкого центра книжной культуры Ондрей Чловечек, директор издательства «Словацкий писатель» Матей Андраш, Карол Каллаи, комиссар выставки Рудольф Перница.
Первую запись в книге отзывов сделал Герой Советского Союза, вице-адмирал в отставке Г. Н. Холостяков, который был участником освобождения Братиславы от фашистских захватчиков. Он написал: «С большим чувством осмотрел замечательную работу художника Карола Каллаи. Особенно приятно, что это сделано гражданином красавицы Братиславы».

Карол Каллаи беседует с посетителями выставки



«ПРОШУ ОЦЕНИТЬ МОЮ РАБОТУ...»

Почта ежедневно приносит в нашу редакцию множество писем и бандеролей со снимками. Они упакованы в маленькие стандартные пакеты и в большие — длиной в полметра. Приходят и посылки в деревянных ящиках и цилиндры со свернутыми в трубку фотографиями...
Наш консультант А. Комовский проанализировал большую коллекцию фотолюбительских работ, поступивших за последнее время. Этот анализ позволил ему сделать выводы, которые, как нам кажется, могут быть интересны и полезны большой армии постоянных корреспондентов журнала.

...Раскроем пакеты со снимками. В некоторые из них даже не вложено письмо. Поэтому трудно сказать, что волновало фотолюбителя и почему он обратился в редакцию. Но таких «загадок», к нашему большому удовольствию, в редакционной почте становится все меньше.
Мы будем говорить о тех фотолюбителях, которые, направляя свои снимки в журнал, написали в редакцию о том, какие вопросы их интересуют, с какой целью они прислали фотографии и т. п.
Фотолюбитель, живущий в местах, где нет ни фотоклуба, ни более опытных в фотоделе товарищей, пишет, что хочет с нашей помощью оценить свою работу.
Некоторые авторы в весьма тактичной форме просят дать отзыв, не выражая при этом надежды на публикацию снимка. Интересно отметить, что обычно именно в таких случаях попадаются фотографии, достойные опубликования.
Часть же писем нередко начинается с категорической фразы: «Прошу поместить мои фотографии в ближайшем номере».
Давайте подумаем вместе, что ответить такому корреспонденту, твердо убежденному в том, что его снимки лишены недостатков и выполнены безукоризненно со всех точек зрения. А ведь у таких авторов, как показывает многолетний опыт работы с редакционной почтой, фотографии, как правило, не выдерживают критики.
Нередко новичок, только что взявший в руки фотоаппарат, присылает беспомощно выполненные фотографии и просит их оценить, а то и опубликовать. Создается впечатление, что автор этих снимков ни разу как следует не заглянул в журнал, не поинтересовался, какие снимки публикуются в нем и в иллюстрированных изданиях.
Редакционная почта приносит, к сожалению, еще много стандартных, сереньких пейзажей, семейных фотографий и т. п.
Бывает и такое: «Прошу напечатать портрет моей жены. Скоро день ее рождения, и я хочу сделать ей подарок». К сожалению, автор письма не учитывает, что, сделав приятное его жене, редакция едва ли доставит удовольствие тысячам читателей.
Сотрудники редакции охотно рассматривают присылаемые снимки. Однако иногда им приходится очень трудно. Некоторые любители направляют до 70 (!) фотографий.
Часто попадаются отпечатки либо слишком мелкие (4,5×6 *см*), либо чересчур большие (30×40 *см* и больше). Размер должен быть 13×18 или 18×24 *см*. Техническое исполнение нередко оставляет желать лучшего: неравномерная печать, желтые пятна, не заделаны белые царапины и точки и т. д.
Часто наши корреспонденты забывают указать нужные сведения: название снимка, условия съемки. Зато спешат сообщить рецепты проявителей для пленки и бумаги, что является в большинстве случаев излишним.
И в заключение — наш дружеский совет.
Не снимайте все, что видите.
Не печатайте все, что сняли.
Не посылайте в редакцию все, что напечатали. Прежде чем заклеить бандероль, сделайте еще один раз отбор фотографий.

А. КОМОВСКИЙ

ВСТРЕЧА В РЕДАКЦИИ

В отличие от большинства гостей нашей редакции Вольфганг Шварце — не фотограф и не теоретик фотоискусства. Он — кинематографист, главный редактор отдела телевизионной публицистики студии ДЕФА. Что же побудило кинодокументалиста посетить редакцию фотографического журнала и несколько часов беседовать с журналистами и фотомастерами?

Вольфганг Шварце посвятил собравшихся в свои творческие планы: он задумал рассказать телезрителям об одной из ярких страниц прошлого — дружбе рабочих фотографов Германии с репортерами молодой Советской республики в конце 20-х — начале 30-х годов. После прихода к власти Гитлера контакты между фотографами двух стран прекратились, но традиции, рожденные в годы совместной классовой борьбы, остались. В наши дни фотомастера ГДР и Советского Союза многое делают для развития социалистического фотоискусства.

Участники беседы — известные советские фотомастера М. Альперт, И. Шагин, Г. Зельма, Э. Евзерихин, Е. Микулина поделились своими воспоминаниями о творческом содружестве с рабочими фотографами и сотрудничестве в пролетарской иллюстрированной прессе Германии тех лет.

Гость из ГДР с большим интересом прослушал рассказ М. Альперта о том, как создавался фотоочерк «Семья Филипповых», получивший широкую известность как в нашей стране, так и за рубежом. Рабочие фотографы Германии, следуя творческим принципам советских друзей, создали тогда фоторассказ о семье немецкого пролетария.

И. Шагин рассказал о деятельности «Союзфото», снабжавшем фотографиями иллюстрированную рабочую прессу Германии. В «Арбайтер иллюстрирте цайтунг» были опубликованы его фотоочерки о первых достижениях советского колхозного крестьянства. В этой же газете публиковались снимки Э. Евзерихина, Г. Зельмы, Е. Микулиной.

— Мне посчастливилось снимать многих выдающихся людей, — рассказал Э. Евзерихин, — и в том числе легендарных немецких революционеров Эрнста Тельмана и Вильгельма Пика. Работая в «Союзфото», Э. Евзерихин тесно сотрудничал с немецкими фоторепортерами.

Гость из ГДР поделился своими сведениями о контактах фотолюбителей Германии и Советского Союза в те годы. Так, фотолюбители-рабочие Гамбурга переписывались и обменивались фотографиями с членами московского фотокружка при Госплане, штутгартские и дрезденские фотолюбители поддерживали дружеские отношения с фотокружками 1-й Образцовой типографии, шоколадной фабрики «Красный Октябрь» и т. д.

Идея создания телефильма о дружбе германских и советских фотографов была принята с большим энтузиазмом. Сотрудники редакции, фотомастера, принявшие участие в этой встрече, обещали помочь кинематографистам ГДР в подготовке фильма.



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Школьница. Фото Павла Ивченко (Москва)
3-я стр. Острый момент. Фото Дмитрия Донского (Москва, АПН)
4-я стр. Над Белым морем. Фото Николая Глушко (Северодвинск)

Главный редактор
БУГАЕВА М. И.

Редколлегия:
АГОКАС Н. Н.
БУДЯК А. С.
ГРОМОВ М. П.
ДЫКО Л. П.
КИРИЛЛОВ Н. И.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
МАКУХИНА Л. Ф.
ПЕСКОВ В. М.
РЯБЧИКОВ Е. И.
СЕЛЕЗНЕВ И. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(ответственный секретарь)

Художник
ЦЕЛОВАЛЬНИКОВА Т. И.

Художественно-технический редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, Москва, Центр, М. Лубянка, 14

Телефоны:

зав. редакцией
221-04-97

секретариат
294-53-44

отдел фотожурналистики
228-69-48

отдел искусства фотографии
228-99-11

отдел техники
228-66-38

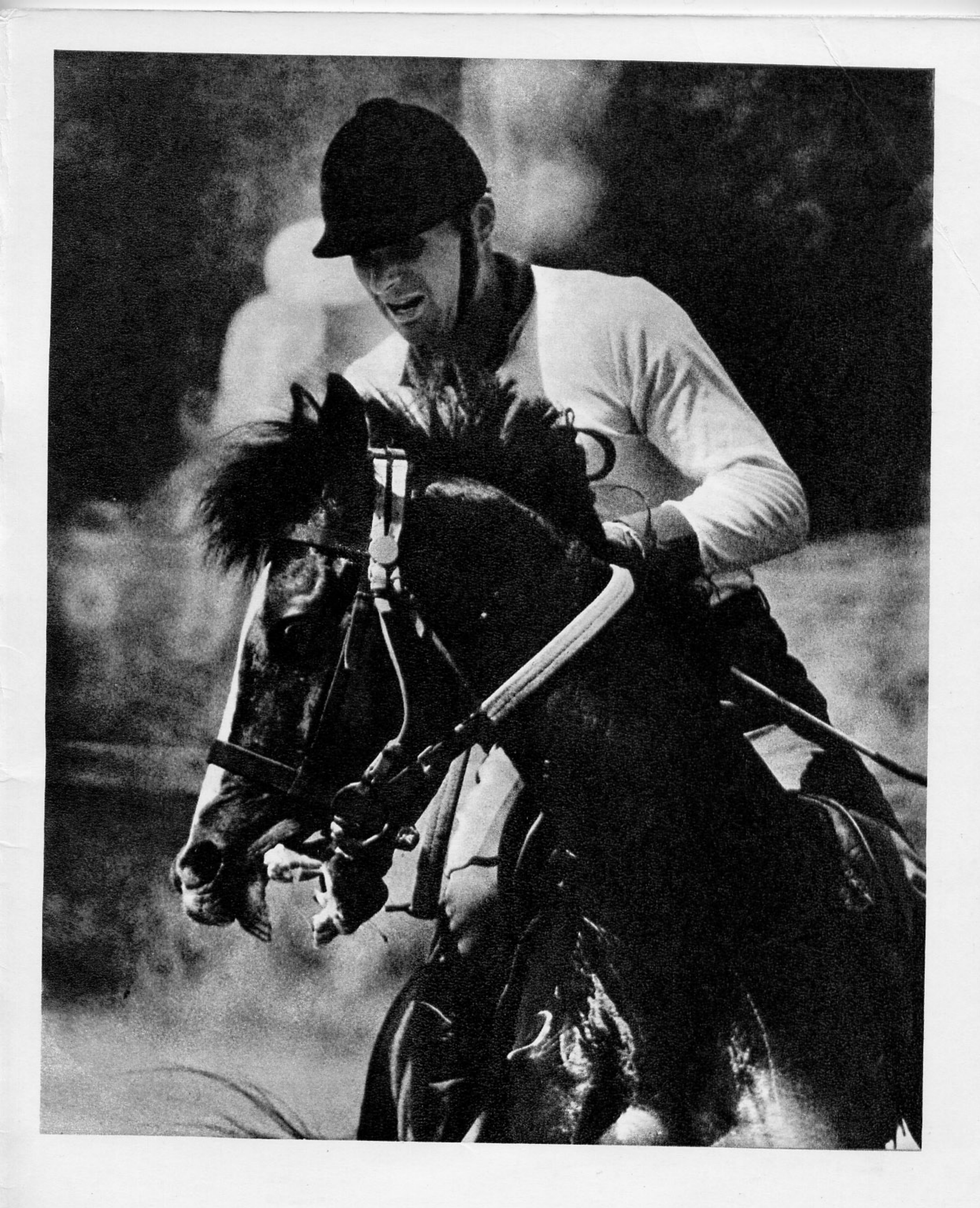
отдел писем
221-43-67

В НОМЕРЕ:

РУКОПИСИ И СНИМКИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

А01736
сдано в набор 4/I-74 г.
подп. к печ. 11/II-74 г.
формат 62×92[1]/[8]
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 210 000
зак. 2813, цена 40 коп.

Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105



Индекс 70869